

عالم الفكر

المجلد التاسع عشر - العدد الثالث - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٨

الحداثة والتحديث في الشعر



«مجلة عالم الفكر» قواعد النشر بالمجلة

- (١) «عالم الفكر» مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .
- (٢) ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية :-
 - (أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره .
 - (ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع الحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .
 - (جـ) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .
 - (د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
 - (هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى .
 - (و) البحوث والدراسات التى يقترح المحكمون اجراء تعديلات أو اضافات اليها تعاد الى أصحابها لاجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .
- (٣) تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التى تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور .

ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة

وزارة الاعلام - الكويت - ص . ب ١٩٣

الرمز البريدي 13002

رئيس التحرير : حمّاد يوسف الزوي
مستشار التحرير : دكتور أسامة أمين الخولي

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨ م
المراسلات : باسم الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص. ب ١٩٣ الرمز 13002

المحتويات

الحداثة والتحديث في الشعر

- التمهيد : الحداثة وبعض النماذج الحديثة في
القصة العربية المعاصرة
الدكتور عبد الله أحد الهيا *
- انكسار التماثل بين الروائي والروائي في الشعر
الشعر العربي الحديث بين التقاليد والتجديد
الدكتور شكري محمد عياد ١٧
- الحداثة : فكرة في شعر أدونيس
الشاعر والحداثة
الدكتور محمد مصطفى بدوي ٨٣
- الحداثة والحداثة في الشعر الحديث
الدكتور محمد الحارثي ٩٩
- الدكتور محمود الزبيدي ١٢٧
- الدكتور محمد عبد الله بدوي ٨١

...

شخصيات وآراء

- الصهيونية الامة
الدكتور مهنا يوسف حداد ٣٧

...

مطالعات

- كتابة الحق
تجربة الشعرية ومفاهيم الحداثة
السيد محمد بنيس ٤١
- البيداسي مهدي *

...

من الشرق والغرب

- الربيعان الربيعي على الطريقة بوجودة الله
عند جان موران
الدكتور عزيم اسلام ٧

...

صدر حديثا

- كيف الحق الغرب
تأليف تالان روزنبرج *
- عرض وتعليق الدكتور القوس عزيز

مجلس الادارة

- حماديوسف الزوي (رئيسا)
- د. أسامة أمين الخولي
- د. وشاحمود الصباح
- د. عبد المالك التميمي
- د. علي المشووط
- د. نورمة الزوي

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تلقاها للنشر .

المحرر الضيف لمحور العدد

الدكتور عبدالله أحمد المهنا

المحرر الضيف لعدد
« الحداثة والتحديث في
الشعر » هو الدكتور عبدالله
أحمد المهنا وهو حاليا عميد كلية
الآداب بجامعة الكويت .



General Organization Of the Alexan
dria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

التمهيد

يسعى الكاتب الحديث خلف الأحاسيس بكل ما تعنيه الكلمة من معنى ، وإذا تطرق الى الموضوع فهو لا يتطرق اليه باعتباره شيئاً يكرره أو يسترده بل يفتحه ويوسعه . وقليلاً ما يستخدم الحكمة وإذا اضطر اليها ، فهو لا ينظر اليها على أنها شيء يبحث عنه في مناجم التقليد بل على أنها شيء يمتلكه من خلال النفاذ الى الذات وتدميرها في بعض الأحيان . ويصبح هذا الكاتب مقعماً بالأعماق أياً كانت : أعماق المدينة ، أو النفس أو ما تحت الأرض أو أحياء الفقراء ، أو أقصى الأحاسيس البليطة بالجنس والخمر والمخدرات ، أو شواذ الناس الذين تغص بهم نواحي المجتمع : المغفلين والمجرمين .. أو المترجمين نحو منطلق الوعي .. وتسقط قيم الدوق التقليدية سواء بالمعنى الأخلاقي ، أو بالمعنى الأدبي الدقيق . وفي الوقت ذاته فإن كل شيء ينبغي أن يكتشف إلى أبعد حدوده الداخلية والخارجية ، بل وأكثر من ذلك ينبغي ألا تكون هناك حدود . ولما كان التعليم يظهر في الغالب متبوعاً بالجهل فهنا يأتي أشباه الأنبياء الذين يزددون فكرة الحدود لكي يتجهوا بأنفسهم إلى زاوية الرغبة الدائمة في الانطلاق إلى ما وراء الحدود ، رافضين الاعتراف بحدود الانطلاق لما يمحسون إليه .

الحداثة وبعض العناصر الحديثة في القصيدة العربية المعاصرة

عبدالله أحمد المهنّا

- ١ -

الحدثة^(١) - ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة، والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي، والانتعاق من هيمنة الأسلاف - ليست ظاهرة مقصورة على فئة، أو طائفة، أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة، نجدها سمة غالبية عند كثير من الأمم وإن اختلفت في منطلقاتها ومركزاتها الأساسية إلا أن أهدافها تكاد تكون واحدة. والحدثة مصطلح عسير التحديد مع أنه مرتبط بتعريفات صنعتها ظروف مناسبة غير أنها عرضة للتغيير، وتعرض لفكرة الحدثة تحولات في المعنى أسرع مما تعرض لمصطلحات أخرى مثلها وظيفة «كالرومانسية»، أو «الكلاسيكية الجديدة». بل قد يصل الأمر بها إلى أن تتراجع في المعنى حتى تصل إلى الاتجاه المضاد^(٢). ويستخدم المصطلح تاريخياً لتحديد مرحلة فنية متميزة آخذة في التلاشي، فيظهر ما يعارضها مثل ما قبل الحدثة، الحدثة القديمة، الحدثة الجديدة، ما بعد الحدثة^(٣). وتغير دلالات المصطلح من مرحلة إلى أخرى يؤكد استمرارية تدفق معطيات الحدثة، وقوة زخمها. وهي بهذا أشبه بالعصارة التي قد الشجرة بأسباب الحياة والنمو المتواصل. فإذا كانت حياة الشجرة منوطه بتلك العصارة التي تسري في كيانها فكذا الأمر مع تيار الحدثة فلا بد من تدفقه واستمراره، لأنها لا تتوجه نحو مطلق ذي غاية كالرومانسية، بل تتوجه نحو مطلق لا يتضمن غاية أو نهايات واضحة^(٤).

ويتبدو التفرقة بين مصطلحي «الحدثة» و«المعاصر» أمراً ملحقاً في ضوء اضطراب مصطلح «الحدثة» وتغير دلالاته. وإذا كان المعاصر مصطلحاً يعني الزمن فحسب فإن «الحدثة» يعني الأسلوب والحساسية^(٥). والمعاصر

(١) بهد أرفغ هاو إلى ما يتطوّر عليه هذا المصطلح من صعوبات متصلة ليصفه بأنه مصطلح مراوغ، مطلب. رابع:

Irving How, *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, (ed.) by the Same Author, Horizon press, New York: 1967 p.12.

وانظر الترجمة العربية لهذه الدراسة بقلم الدكتور جابر مصغور في مجلة «إبداع» العدد الخامس، السنة الثانية، مايو ١٩٨٤، ص ٦٦. يرى بعض النقاد أن الحدثة يمتدّها العام يعني فترة زمنية في تاريخ الثقافة الغربية، يعود تاريخها إلى عصر النهضة في إيطاليا مع الإصلاح الديني، أو من بداية تطور الظواهر العلمية والرياضية في القرن السابع عشر إلى القرون السياسية في أواخر القرن الثامن عشر. غير أن «دورلوب فراي» يرى أن حركة الحدثة تعود بدايتها إلى دارون حين فرض بشكل نهائي الفكرة الدبئية القديمة عن الطبيعة من أنها تمكس هدفاً عقلياً. لكن الذي يتفق عليه معظم النقاد هو أن بداية الحدثة تعود إلى عام ١٨٧٠ لأسباب كثيرة يعطين المقام من ذكرها الآن. رابع تفاصيل هذا الموضوع في كتاب:

Monroe K. Spears, *Dionysus and the City* (Oxford University Press, 1970) pp. 9ff.

cF. N. Frye, *The Modern Century* (New York: 1967) 110.

Malcolm Brad- *The Name and Nature of Modernism*, in

bury and James *Modernism*, ed. by the same author,

McFarlane, Penguin Books, London 1987 p. 22.

(٢)

(٣) المصدر ذاته.

(٤) المصدر السابق ١٨.

(٥) المصدر السابق ١٢ - ١٣.

Irving How,

Irving How,

عباد الإحالة في حين أن مصطلح الحديث يتضمن حكماً ووضعا نقدياً . ولعل من المفيد أن نذكر أن العمل قد يوصف بأنه حديث ولكنه بعيد عن عصرنا ، كما أن بعضاً من العمل المعاصر ليس حديثاً^(٧) .

ولعل أفضل من وضع ضوابط وحدوداً نقدية حاسمة للفرقة بين هذين المصطلحين هو الناقد المعروف ستيفن سبندر ، فهو يفرق بين ما يسميه « بالأنثروبولوجية » و « الأنا الحديثة » . فالأولى سمة الكاتب « المعاصر » الواقعي من عقيدته ، والبشر بقيم ليست من نتاجه ، مما يجعله يقف خارج عالم غاشم يعوزه العقل ، وهو لا يشعر بأن طباعه قد كُفِّت وفق قيم المجتمع المادي ، ولا يملك بالتالي إلا أن يستجيب - بطريقة أو بأخرى لتأثيرات هذا التكيف في فنه ، عن طريق السباح لقوى العقل الباطن بالاتفاق من سطحه ، أو من خلال الاهتمام بأنصفي درجة ممكنة من حالات الوعي في عملية الكتابة كما لو كانت تياراً لا ينقطع من الاتصال مع قيم الماضي^(٨) .

أما « الأنا الثانية » فهي صفة « الكاتب الحديث » الذي يرى الحياة بشموليتها في أحوال وظروف حديثة يمكنه من رفضها ، ويمارس معاناة لا تليّن أمام قيم العصر . وتمثل أحاسيسه ترجمة لعمليات لا واعية ، فضلاً عن أنها تمارس في الوقت ذاته تجارب نقدية واعية ، تتجلى في أشكال ومصطلحات جديدة . و « الحديث » هو الوعي المدرك من المعاناة والإحساس بالماضي . ويهيئ « الحديث » إشكالية المعاصر بشكل جاد غير أنه لا يلتقي معه في قيمه . وتنطوي « الكتابة الحديثة » على فن المراقبة الحية للحديث ، وللشروط التي تمس الشعور . ويبدو عالم « الظاهرة الجديدة » عند « الكاتب الحديث » أنه يفصلنا عن عالم الماضي ، وبالتالي أيضاً عن الوعي التقليدي . كما أنه لا معنى في الوقت ذاته من محاولة الرجوع إلى الماضي بتجاهل الحاضر ، فإذا اعتبرنا أنفسنا أننا لا ننتمي إلى « حركتنا الخاصة » في الحاضر فحسب ، بل وإلى الماضي أيضاً ، فإنه ينبغي حثيثاً أن نعي بشكل تام إشكالية انسراب الوعي الماضي بالحاضر^(٩) .

وتقدم الحداثة نفسها على أنها إشكالية تستعصي على الحل من المنظور النظري ، لكنها تقود في النهاية إلى إبداعات تطبيقية خصبة . وتتجلى هذه الإشكالية في أن الحداثة تناضل على الدوام من غير أن تتوخى الانتصار ، لأنه لا يمثل هاجساً لها ، بل عليها أن تناضل - ولو بعد حين - حتى نفسها^(١٠) . كما أنها لا تعني في الوقت ذاته أنها أحدث شيء ، لأنه يفترض فيها أنها برنامج تحريري للثقافة والفن ، أو إن شئت فقل إنها التصور الجديد للحياة ذاتها . ولا يمكن أن يتطور هذا التصور في شكل منهاج حياتي إلا من خلال الكفاح المتواصل^(١١) . وشهد التجريب المستمر في الفن والأدب على نحو الإدراك الواعي للتغيير عند الفنانين والأدباء لا من أجل الانفصال عن الحقب السابقة

Montee K. Spears, *Dionysus and the City, Modernism in Twentieth Century Poetry*. (Oxford University Press, 1970) p. 46.

Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, London 1963) p. 71-8

(٧)

(٨) المصدر ذاته .

(٩) المصدر ذاته ، ١٣ .

Harry Levin, *Refractions*, Oxford University Press, 1966, p. 277.

(١٠)

فحسب ، بل لتأكيد قدرة الذات على الإبداع والتفوق في ظل إيقاعات الزمن المتلاحقة ، والتطور المذهل في « الوعرى ، والتغيرات السياسية والاجتماعية ، والاقتصادية ، والاستجابة الإيجابية لمظاهر التغير عند مختلف الشرائح الاجتماعية ، ولذا انعكست آثار هذا التجريب في أعمال الكتاب والفنانين من خلال تلك الحركات الفنية المعروفة بالرمزية ، والسوربالية ، والطبيعية ، والدادية ، والتصويرية ، والدائرية ، والمستقبلية ، مشفوعة ببيانات يصدرها الكتاب بين وقت وآخر توضح أبعاد وأفاق أعمالهم الفنية . وقد شغل مفهوم العنصر الحديث والحداثة بعضاً من النقاد في النصف الثاني من القرن الماضي ، فوجد « ليونيل تريلينج » يتحدث في دراسة له عن « العنصر الحديث في الأدب الحديث » ، فيذكر أن ماثيو ارنولد قد ألقى عام ١٨٥٧م محاضرة له في أكسفورد عن « العنصر الحديث في الأدب » ، تناول فيها العناصر الحديثة في الأدب القديم ، فانتهى إلى أن العنصر الحديث هو السكون ، والثقة ، والنشاط العقلي الحر ، والتسامح في اختلاف وجهات النظر ، والاحتكام إلى العقل ، والبحث عن قانون الأشياء ، وهي كما نرى « كلاسيكية » في دلالتها ، ونتاج حضارة مختلفة . و « العنصر الحديث » عند ليونيل تريلينج على العكس من ذلك تماماً ، إنه الانعتاق من سحر الثقافة ، وخط مرير من العداة للحضارة^(١) .

وقد أدى انتشار مفهوم الحديث قبيل نهاية القرن الماضي إلى بروز صور مختلفة تنفر من اتباع طرق المحدثين وأساليبهم في الفن والحياة ، وتنعي عليهم فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتمية والاستهزاء . ويسجل لنا « ماكولم بارديوري » وزميله « جيمس مكفرلين » في كتابها « Modernism » صورة طريفة لهذه المعارضة فيذكر أن « م . جي كونراد » ، أحد أنصار « فرجينيا وولف » لم يتألك فيما كتبه سنة ١٨٩٢ إلا أن يطلق قلمه في شتم أصحاب الحديث : « إن الشعر الحقيقي الوحيد في الوقت الراهن هو ذلك الفن الذي يعزف على الأعصاب ، ويعذتنا بأقوى الأحاسيس وأعنفها ، ويدغدغنا بتقنيات قد جمعت من عبادات أدبية من مختلف أنحاء العالم بعد فحصها والتأكد من نقائها ، تلك هي التي ينبغي أن نتحرك بها على رأس الحركة الثقافية في أوروبا . نحن الفاسقين بفضل « نيتشه » ، نحن السحرة في عالم داعر ، نحن الصوفيين في معرض دولي عابر ، نحن الأبطال الغاضبين أنعم علينا بالعمق والحق ... لأن الإنسان السوي العقل اليوم لا يعنيه البتة أي بيض غريب ، من بيض طائر الوقواق ، يفسه هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحديث في معابدهم الصغيرة القذرة ومواخيرهم ، يهزون مذاهبهم القمعية كالذيول من خلفهم : الرمزية ، الشيطانية ، المثالية الجديدة ، الهلوسة . . . امتع هذه الأشياء بضع سنوات ، عندئذ لن تجد ديكا يصدر بأي من هذا الدجل المسرف في الحديث Ultra — modern ، الذي تعاطته هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن »^(٢) .

لا شك أن هذا المشهد الهزلي الذي يقدمه كونراد عن « الحداثة الشعرية » يعكس حجم التحولات غير العادية التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه في عصره ، والأضرار التي أُلّت بالتقاليد الأدبية المعروفة كالرومانسية ،

(١) Lionel Trilling On The Modern Element in Modern Literature, in *The Idea of the Modern*. ed. by Irving How pp. (١٧)

(٢) ٢٠١ .

(٣) Macmillan Bradbury and James McFarlane,

(١٢) المصدر السابق ، ٤٢ ، ٢٠١ .

والانطباعية، والواقعية، واندفاع الفنانين وراء التجريب، وإحساسهم بروح العصر. كما يصوّر من جانب آخر تلك الحساسية الحادة التي يتسرّب بها التقليديون تجاه الجديد، طائنين أنها ستحميهم من رياح التغيير.

وعلى الرغم من أن حركة الحدأة كانت ثورة على الأشكال والمضامين السابقة، كجزء من نظرتها إلى الحياة والعالم، قد أدت إلى بروز أعمال خصبة في الأدب والفنون، وفتحت آفاقاً ودروباً جديدة أمامها، فإنها لم تسلم من الهجوم عليها. فقد شجبتها الكنيسة الكاثوليكية عام ١٩٠٧م، واعتبرتها بدعة تقتضي عماريتها. كما أعلن الفاتيكان مرة أخرى، خلال عهد البابا «بول»، عن شجبه «للحدأة الجديدة»^(١٧). كما اعتبر هنتر الحدأة فناً منحطاً^(١٨). ولعل الأدب الألماني نفسه قد مهد لمثل هذا الرفض، فقد أصيب الأدب بالنخمة والغيثان من مصطلح «الحديث» حتى أصبح رمزاً لكل ما هو قديم، وعلامة في طريق التفسخ والانحلال^(١٩). ويرى «هاري ليفن» أنه على الرغم من أن الأدب الحديث يفخر بجرائمه، فإن ثمة عضواً واحداً من الجسم يبقى ذكره في الغالب محظوراً ألا وهو العقل. ولعل ما يؤخذ على المحدثين أنهم كانوا مغرمين بأفكارهم الشخصية، بل أسوأ من ذلك أنهم يطلبون من عقول قرائهم مطالب حادة، وهذه هفوة لا يمكن تجاوزها لعصر أبطال الثقافة فيه من غير عقل^(٢٠). ويأخذ الناقد الماركسي «جورج لوكاتش» على الحدأة موقفها السلبي من الإنسان والتاريخ، فالإنسان في أعمال كبار المحدثين ليس اجتماعياً بطبعه، ولا يملك القدرة على تأسيس علاقات مع الآخرين. ولعل من العسير في رأي «لوكاتش» أن ننصوّر وصفاً أكثر وضوحاً لانعزالية الفرد العقائدية من قول «هايدجر»: في وصفه للوجود الإنساني، بأنه «قذف إلى الوجود». ولا يعني هذا أن الإنسان غير قادر على إنشاء علاقات مع الأشياء أو الأشخاص خارج ذاته فحسب بل يصبح من المستحيل نظرياً تحديد أصل الوجود الإنساني وأهدافه، ومن ثم يصبح الإنسان وفقاً لهذا التصوّر كائناً غير تاريخي^(٢١). ويأخذ إنكار التاريخ مظهرين مختلفين في الأدب الحديث، فالأول يتمثل في اقتصار البطل بشكل حاد على حدود تجاربه الذاتية، فليس له ولا لخالقه - كما يظهر - حقيقة موجودة سابقة على ذاته تؤثر عليه أو تتأثر به. ويتجسد المظهر الثاني في أن البطل نفسه بدون تاريخ شخصي قد ألقى به إلى الوجود بلا معنى. وهو على هذا لا يتطور عن طريق اتصاله بالعالم، ولا يشكّله أو يتشكّل به. والتطور الوحيد في هذا النوع من الأدب هو الكشف تدريجياً عن الموقف الإنساني، فالإنسان الحالي هو ما كان عليه من قبل وما سيكون عليه فيها بعد، فالذات هي قطب الحركة، والواقع هو المتسم بحالة الجمود^(٢٢). وبعد أن يفيض «لوكاتش» في شرح

Manroe K. Spears, *Dionysus and the City Modernism in Twentieth- Century poetry*, (Oxford University Press, (١٣ 1970) p. 6.

Harry Levin

(١٤) المصدر السابق ٢٨٤.

Malcolm Bradbury

(١٥) المصدر السابق ٣٩.

Harry Levin

(١٦) المصدر السابق ٢١٢.

George Lukacs, *The Ideology of Modernism, in Backgrounds to Modern Literature*, ed. by John Oliver Perry, (١٧ (San Francisco 1968), p. 251

(١٨) المصدر ذاته.

معظم المواقف التي ينطوي عليها هذا الأدب ، ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الحركة الحديثة لا تقود إلى تحطيم الأشكال الأدبية التقليدية فحسب بل تؤدي إلى تدمير الأدب نفسه^(١٩) .

ولا شك أن نقد « لوكاتش » للحركة الحديثة ينطلق من منظور واقعي ماركسي يوائم بين التاريخ والبيئة الاجتماعية ، والإنسان الذي يعتبر الفعالية الأساسية في مضمون العمل الفني .

ولعل السؤال الذي يبقى يلح على ذهن كل من يتطرق إلى الحداثة من منظورها الغربي بعد فترة طويلة من الصراع مع القيم الفنية ، والأشكال التقليدية والماضي والحاضر ، والإنسان ، هل انحسر ظلها الآن أمام المتغيرات الاجتماعية والسياسية والصناعية والتكنولوجية بعد الحرب الثانية ؟

تشير الدلائل إلى أن الوهن قد أخذ يدب في أوصال هذه الحركة في وقت مبكر نسبيا من خلال ظهور بعض الحركات الجديدة التي أخذت تبشر بنفسها على أنها جيل ما بعد الحديث من خلال ذلك الإعلان الذي طرحته مجلة « Esquira » وهكّلت فيه لأعضاء هذه الحركة بأنهم المحدثون المدركون الذين يسارعون إلى اعتناق الأفكار الجديدة وإشاعتها لتصبح « موضة » شائعة . يقول الإعلان : « نحن أبناء ما بعد الحديث نحب أن يكون لنا قصب السبق ، ونأخذ حظنا من تجريب شيء مؤكد ، نحن مروجي المعلومات السرية نحب أن نضرب ضربتنا في الوقت الذي نكون فيه في المضمار ، علاوة على أننا نضع السمعة بدل الأصالة دون أن نغامر بشعبيتنا ، ومن ثم فعلينا أن ننهي أنفسنا على تساعنا الذي أوصل قصة « عشيق الليدي شترلي » إلى أن تكون من أفضل الكتب مبيعا بعد منع دام ثلاثين سنة^(٢٠) .

وهناك من يرى أن توجهها جديدا أو حركة جديدة قد ظهرت معالمها واضحة في كل الفنون في منتصف الخمسينيات ، وعلى وجه التحديد عام ١٩٥٧ ، العام الذي أطلق فيه أول قمر صناعي إلى الفضاء « سبوتنك » . فلذا كانت الحداثة الأصلية تعود إلى عصر السيارة والمذياع والطائرة فإن الحركة الثانية قد بشرت بها موجات متلاحقة من الاكتشافات العلمية بدءاً من القنابل الهيدروجينية إلى حبوب منع الحمل . وأظهرت الحركات الجديدة في الفنون - بطريقة أو بأخرى - معارضة للحركات التي بدأت عام ١٩٠٩ ، في حين كانت الأخرى إما مجمدة أو متابعه للحركات الأصلية . وكان أهم جزء في مركزية الحركة هداماً ، ضد الفن والمجتمع^(٢١) .

ربما قد لا يكون لمثل هذه الحركات الفنية وزن مهم في تيار التطور الثقافي الحديث ، كما قد لا تملك شيئا من مقومات الحركة الحديثة في بدايتها ، ولا حتى أحدا من عباقتها ، وأنها ليست أكثر من أصوات جديدة في حركة الحديث تود لفت الأنظار نحو مختلف الذرائع ، غير أن الذي لا يمكن تجاهله أنها مؤشر مهم على تغير العصر ، إإذانا

(١٩) المصدر ذاته ٢٧١ .

(٢٠) المصدر السابق ٢٨١ .

(٢١) المصدر السابق .

يظهر جيل جديد يعلن عن نفسه . ولذا نجد هاري ليفن تحت ضغط هذا الهاجس يعلن بصراحة ووضوح أن التوق إلى مرحلة الثورة النشطة لهذا القرن ما هو إلا من قبيل الضعف الذي لا ينبغي لنا أن نشغل به أنفسنا ، كما أن إجراء المقارنات السخيفة بين معاصرنا في الوقت الراهن ، والذين هم أكبر في السن منا لن يخدم أي هدف ، ... فكل جيل له ثلاثة عقود إما أن يجي فيها حصيلة الثورة بعد بداية قلقه ، أو أن يخدم بعد بداية نشطة . وعلى ذلك فإن العشرينيات المحمومة قد سقطت في الثلاثينيات الكثيرة التي استسلمت بالتالي إلى الأربعينيات ، حيث اعترضتها الحرب . وإذا ظهر أن الحركة المضادة في الخمسينيات قد بدأت وكأنه لا أمل فيها فقد يعزينا أن تتقدم الستينيات بموقف صاعد ، نستشر منه الخط الفاصل في الثلاثينيات^(٢٢) .

ولا شك أن ليفي هنا يجسد لنا ذلك الجفاف الذي اعتري يتابع الحركة الحديثة ، التي امتدت آثارها إلى كل شيء في حياة المجتمع الغربي ، فشهد في الفترة الممتدة ما بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ بروز أكبر المواهب في الفنون والآداب ، وهي فترة قياسية قل أن يشهد لها التاريخ مثيلاً . ومع أن هناك توجهها قويا بين النقاد على اعتبار الحداثة شيئاً من الماضي ، وأن بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها ، فإن هناك من يتنبأ بظهورها ، لأن الحداثة لن تصل إلى نهاية ، غير أن ما ينتظرها سوف يكون أشد إيلاماً من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها ، فالإثارة ، والشروع يترصان بالحداثة شراً حتى يجيلاها إلى نوع هزلي مجموع^(٢٣) .

- ٢ -

بعد عرض مفهوم الحداثة من منظورها الغربي يحسن بنا أن نتوقف عند المفهوم العربي المعاصر للحداثة ، قبل أن نقوم بتحليل بعض العناصر المحددة في القصيدة العربية المعاصرة ، لنرى إلى أي مدى أمكن للمفاهيم الغربية للحداثة أن تسرب إلى الحداثة العربية .

لقد شهد تاريخ الشعر العربي صراعا بين مفاهيم قديمة وأخرى حديثة منذ وقت مبكر ، وما موقف أبي نواس من شعر الأقدمين ، وجديد أبي تمام وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء وغيرهم إلا نماذج لحالة وعي جديد ، وإيداع بتغير العصر ، واستجابة لمطالبات التغيير ، ومن ثم فلا عجب أن ينشأ صراع بين تراث الأقدمين ، وجديد المحدثين ، وأن تظهر مصطلحات جديدة تتجاوب أصداؤها مع هذا الصراع مثل «الأقدمون» ، و «المحدثون» ، و «المولودون» ، و «الاختراع» ، و «الإبداع»^(٢٤) . ومع أن لفظة «حداثة» موجودة في المعجم العربي ، وتعني

Harry Levin,

Irving How,

(٢٢) المصدر السابق ٢٨٢ .

(٢٣) المصدر السابق ٤٠ .

(٢٤) يفرق ابن رشيق بين مصطلحي «الاختراع» و «الإبداع» ، يرى أنه على الرغم من أنها يشتركان في المعنى ، فإن الاختراع يكون للمعنى ، والإبداع للفظ ، يقول : «والاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها ، والإبداع بما لم يكن منها قط ، والإبداع إتيان الشاعر بلفظ المستطرف والذي لم يجر العادة بمثله ، ثم أرتته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كان كثر وتكرر ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بلفظ بديع فقد استوفى على الأمر وحاز لقب السبق» ، «المعمدة ج ٢٦٥/١ ، (بيروت ، الطبعة الرابعة ١٩٧٢) ص ٢٦٥ .

« الحديث » فإنها لم تدخل ضمن مصطلحات النقاد الأقدمين لتعبر عن التحولات الجديدة التي أخذت تغزو الشعر العربي منذ القرن الثاني الهجري ، وبقيت اللفظة مشدودة إلى جذرها المعجمي « حدث » ، ولم تكتسب دلالة أكثر مما في المعجم ، حتى بدأت تظهر مصطلحات جديدة تقترب منها في الدلالة المعجمية وتتجاوزها في اكتساب ظلال نقدية ودلالية فرضتها الممارسات الأدبية والنقدية ، والإطلاقات من النوافذ المشرقة على الثقافات الأجنبية في الثلث الثاني من هذا القرن ، كال تجديد ، والتحديث ، والحديث ، والمعاصرة . أمّا مصطلح « الحداثة » فلم يكتسب دلالاته النقدية الجديدة ، ويتردد صدها المنفل بظلال الحركات الأدبية في الغرب ، في الكتابات النقدية العربية ، إلا بعد ظهور حركة الشعر الحر ، وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينيات والستينيات .

هناك مقولة مشهورة عن « أيزارباوند » أوردها في ABC of Reading يذكر فيها أنك « إذا أردت أن تعرف شيئاً عن السيارة فهل تذهب إلى الرجل الذي صنعها وقادها أو إلى الرجل الذي سمع عنها ؟ وبثله الرجلان اللذان صنعا سيارتين ، فهل تذهب إلى من صنع سيارة جيدة أو إلى الذي صنع سيارة رديئة ؟

واستجابة لمقولة باوند ، الواضحة المغزى ، سنتوقف عند عدد قليل من أعمدة شعراء الحداثة لنتعرف على مفاهيم الحداثة عندهم كما تصوّروها كتاباتهم النقدية ، وكما سنتجلى في أشعارهم فيما بعد .

قليل هم أولئك الذين يجمعون بين النظائر النقدي والممارسات الشعرية في وقت واحد ، ومن حسن حظ الأدب العربي الحديث أن كوكبة من هذه القلة استطاعت أن تترك بصماتها على الأدب نظيراً وتطبيقاً .

ولعل نازك الملائكة واحدة من تلك الكوكبة التي أثارت مواقفها النظرية لحركة الشعر الحر جدلاً طويلاً بين النقاد . فهي ترى « أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه ، بعد الرقعة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية . فنحن عموماً أسرى تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية . . وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرعة الألفاظ البينة . وسدى يجاول أفراد منا أن يخالفوا ، فإذْكَ يتصدى لهم ألف غيور على اللغة ، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه فجئدنا نحن ما ابتكر واتخذناه « سة » والذي أعتقد أنه الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً ، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً ، والألفاظ ستسحق حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير ، والتجارب الشعرية « الموسوعات » ستجدها اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس ، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد »^(٣٠) .

إن المتابع للدور التاريخي الذي قامت به الشاعرة في الثورة على النظام التقليدي للشعر يدرك أنها لم تفلح على هذه الحركة من نافذة « الحداثة » بمفهومها الغربي ، فلا نجد لهذا المصطلح ذكراً في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » أو حتى في مقدمات داوودها ، بل نجد بديلاً له مصطلحات أخرى مثل « التجديد » ، « المعاصر » ، « الحديث » « البديعة » .

(٢٥) نازك الملائكة ، إشفاها ورعاده (المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت (١٩٧١) ٥ - ٦ - ٢٥ - ٢٦ .

ويبدو أن نازك الملائكة ، في تجنّبها مصطلح « الحداثة » ، كانت على وعي تام بما يشهده هذا المصطلح من إشكالات نقدية ، فضلاً عن المناخ الأجنبي الذي نشأ فيه ، واكتسب من خلاله ظلالاً نقدية هي أبعد ما تكون عن واقع البيئة العربية ، ولذا كانت في دعوتها لتجديد الشعر مشدودة إلى أصول تراثية ، فالخروج على نظام الشطرين وعلى عصب القافية الموحدة عندها له أصول تراثية تعود إلى « الموشح » و « البند » و « فنون » الشعر الشعبي . وكانت أحرص ما تكون على أن تؤكد أن « حركة الشعر الحديث » ليست خروجاً على العروض العربي ، بل هي قائمة عليه « ببحوره وأشطره وقوافيه » . و « الواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأمله في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير ، وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال . ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا لمعرفة لهم به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد من صنع العصر » .^(٢٧)

هذا الإحساس بسلطان الماضي ، وتمثله في الحاضر كان وراء ملاحقة نازك لأخطاء الشعراء في العروض ، منكورة عليهم حقهم في التجريب الفني الذي يمثل سمة من سمات حركة الحداثة . وشملت دائرة التخطئة شعراء لهم باعهم الطويل في فن الشعر كنزار قباني ، وفدوى طوقان ، وإنّ من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الأسلوب الحر في أغلاط الوزن والزحاف . وأبرز دليل على ما نذهب إليه أنّ الشعراء نزار قباني وفدوى طوقان ينظران قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع أغلاط الوزن إلا في قصائدهما الحرة .^(٢٨) ولعل ما تسميه نازك خطأ عروضياً قد لا يكون خطأ إلّا عندها ، فليس هناك ما يلزم الشعراء في أن يبرروا بكل دقة على قوانين العروض ، فمن حق الأذن العربية الحديثة أن تتبدع أنغاماً وإيقاعات جديدة ، تتناسب مع ذوق العصر ومتغيراته الكثيرة . ومن الطريف حقاً أن تقع الشاعرة نفسها في أخطاء عروضية كانت قد أخذتها على غيرها ، ثم تدعى أن سمعها يقبل ذلك ولا يجد فيه غضاضة .^(٢٩)

وحيث فكر بعض شعراء الحداثة في القفز على الأوزان كلها وإبتداع شكل جديد ، ثارت ثائرة نازك الملائكة ، ورفعت هراوتها الغليظة وأخذت تدق بها على رؤوس هؤلاء الغتية الذين لا يميزون بين مفهوم الشعر والنثر ، حين أخذوا يطلقون على الشكل الجديد الذي ابتدعوه اسم « قصيدة النثر » . ولم تكن لتلتقي أبداً مع هؤلاء المبتدعين في موقف وسطي بين الرفض والقبول ، بل راحت بكل ثقة واقتدار تفند مزاعمهم معتمدة في ذلك على القياس المنطقي أحياناً ، وعلى صعيد اللغة نفسها التي تفرق على نحو دقيق بين ما يسمى شعراً ، وما يسمى نثراً ، وعلى النقد الأدبي - المجال الذي يقع النص في دائرته - الذي يفرض مقاييس لكل مجال من مجالات الفنون^(٣٠) .

(٢٦) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، (الطبعة الرابعة ، بيروت ١٩٧٤) ، ص ٥٢ .

(٢٧) المصدر ذاته ، ص ٥٣ .

(٢٨) عبدالله المهنا ، وهجرة الأقارب عند نازك الملائكة ، في كتاب (نازك الملائكة ، دراسات في الشعر والشاعرة ، بقلم : نخبة من أساتذة الجامعات ، أعداد الكتاب ،

الكويت ١٩٨٥) ص ٤٥٩ .

(٢٩) نازك الملائكة ، وقضايا الشعر المعاصر ص ٢٠٣ .

ويظهر أنّ علم محور الشاعرة من رواسب القديم كلها يعود إلى خوفها على حركة الشعر الحديث من الفشل بعد أن تعرضت هذه الحركة وأصحابها إلى اتهامات اتسمت بروح العداء للجديد ، كادعاء المعارضين للحركة بأن أصحابها مولعون بالإغراب والشذو ، أو أنهم جيل جديد من الشباب يركن إلى الكسل ، ولا صبر له على مشاق الشطرين ومتاعب القافية ، فوجد خلاصه في الشكل الجديد ، أو كاتهام الحركة كلها بأنها نسخة مكررة من الشعر الأوروبي ، ولا صلة لها بواقع الشعر العربي^(٣٠) .

ويتجل خوفها على الحركة أيضا من منظور آخر وهو عدم الثبات على المبدأ ذاته ، فمرة نجدنا تندفع بحماس شديد للتخلي عن الحركة باعتبارها « مقودة بضرورة اجتماعية مضية » ، وأنّ الشاعر الحديث يجب « أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصية الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم »^(٣١) . ومرة نراها بعد مضي عقد على ظهور الحركة تقول : « وإني لعل يقين من أنّ تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها . وليس معنى هذا أنّ الشعر الحر سيموت وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن ينعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة »^(٣٢) . ومن المدهش حقا أن تعود الشاعرة بعد عشر سنوات من موقفها السابق إلى الالتزام التام بالشعر الحر والإعراض عن الشكل القديم : « والواقع أنني بت أكثر تمسكا بآرائني المتطرفة التي وردت في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » في الفصل المعنون « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » . فإن طراز تفكيرنا اليوم يتعد عن فكر النموذج المحدد الثابت الذي يمثله شعر الشطرين ، كما يتأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة بما أفناه في شعرنا القديم طوال العصور السابقة . وإنا هذه فينا اليوم لفئة مزاجية ، والإنسان ميال إلى التغير والتبديل بطبيعته . . . والشعر الحر بأشطره متفاوت الطول ، الثائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المقتن ، وبمساعده على الاستمرار وطول العبارة يساعدنا اليوم في الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التي تنخر في مبادئنا وطراز مدتنا . إننا نتجنب إلى عدم التقيد ، وإلى التمرّد على النماذج الصارمة المتحكمة ، وهذا هو السر في إقبالنا على الشعر الحر ، ومحاولتنا التهرب من الثبات والنمذجية في شكل الشطرين . . . كل هذا أقوله مع أنني منذ ثلاث سنوات كاملة ملتصقة أشد الالتصاق بالشعر الحر ، غير راغبة في تحطّيه والعودة إلى شيء من الشطرين . . أعتمد أن إقبالنا على الشعر الحر اليوم مفروض علينا نفسيا من العصر كله فلا حيلة لنا فيه . إننا مجبرون على هذا لمجرد أننا نعيش بين هذه الجاني ، ونرى هذه اللوحات والصور ، ونخطو في هذه الشوارع ، والأمران مرتبطان أشد الارتباط »^(٣٣) .

هل حقا ظروف اليوم هي غير ظروف الأمس القريب ؟ ! أم أن هناك مشهدا آخر يروي حكاية هذا التذبذب المتواصل من الالتزام بالحرية مرة ، والتحليل منها مرة أخرى ، والعودة إليها أخيرا ؟

(٣٠) المصدر ذاته ، ص ٥٤ .

(٣١) المصدر ذاته ، ص ٥٧ .

(٣٢) نزار الملائكة ، « شجرة القمر » (المجموعة الكاملة ، دار المعرفة ، بيروت (١٩٧١) ص ٤٢٢ .

(٣٣) نزار الملائكة ، « للصلابة والفرقة » ، (بيروت (١٩٧٨) ، ص ١٨ - ٢١ .

لا مرء في أن الحركة، «ودعائها، وعلى وجه الخصوص نازك، باعتبارها أول من نظَّرها، قد تعرضت لموقفين متباينين أشد التباين، موقف المعارضين الذين يعتبرونها دعوة مشبوهة تدعو إلى تقويض العروض العربي، ومن ثم تجب محاربتها والقضاء عليها، مما كلف نازك وقتاً، وجهداً كبيرين للرد على هذه الاتهامات التي استغرقت وقتاً طويلاً. «ما زال المتعصبون والمزمتون من أنصار الشطرين يدرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود»^(٣٤). ولعل تحت هذه الضغوط التي قد تصل أحياناً إلى حد التجريح تتخلل الشاعرة عن حماسها للحركة لبعض الوقت فتتنظم على الشكل التقليدي - ولا سيما إذا تذكرنا أن ما نظَّمته على هذا الأخير يفوق بكثير ما نظَّمته على الشكل الجديد - ثم تعاود الحماس مرة أخرى للحركة حين تخف وطأة هذه الاتهامات، أما الموقف الثاني، فيتمثل في دعاة الحدادة الذين يستنكرون على نازك هذه المواقف الغلظة، لذا ترى يوسف الخال يصف آراءها بأنها «ارتدادية متزمتة، خانت حركة الشعر الحر التي تدعي المؤلفات اكتشافها وهكذا اختنقت «حركة الشعر الحر» تحت ضغط أنامل خليلنا الجديد الناعمة»^(٣٥). أما أدونيس فيخرج شعرها من دائرة الحدادة، فيرى «أن في شعر أبي تمام . . . حساسية حديثة ورؤيا فنية حديثة لا تتوفران عند نازك»^(٣٦).

ومن الملاحظ أيضاً أن يفسر هذا الموقف المتروك عند نازك من «حركة الشعر الحر» من منظور آخر حيث نجد أن الذين تحمسوا لها قد غالوا في دعوتهم حتى اعتبروها نقیضاً للتراث، عكس ما تدَّعيه الشاعرة، وتجاهد من أجله، فأرادت أن تكبح من جراح هذا الاندفاع بالتخلي عن مواقفها المتشددة، والعودة إلى نظام الشطرين ثم العودة مرة أخرى إلى الحركة، لتثبت بالممارسة النظرية والتطبيقية أن الشكلين معا جزء من التراث القديم، ولا ينبغي أن يطغى أحدهما على الآخر. «أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة، تقلقنا هذه المقالات التي تصاحبها، وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر. وكان من الممكن على الإطلاق إن نبذع نحن شيئاً لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل إليه منذ ألف عام. والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع جديد»^(٣٧).

إن هذه الفئة التي تصفها الشاعرة بالحدة والعصبية والحماس للحركة، ومعارضتها قيم القديم، هي الفئة المثوبة لتجاوز مرحلة الشاعرة إلى الحدادة بكل ثورتها وعنفها ضد التقاليد القديمة. إنهم لا يرفضون القديم لذاته ولا ينتكرون للموروث التراثي أبداً كانت أشكاله وأنماطه، إنما يرفضون أن تتحكم قوانين القديم في إبداع الحديث، إنها فئة تبحث عن هوية ثقافية معاصرة بين بعدين ثقافيين مختلفين: التراث القديم بكل أبعاده الزمانية والمكانية من جهة، والثقافة الغربية التي تطلع كل يوم بجديد، من جهة أخرى.

(٣٤) نازك الملائكة، «وقضايا الشعر المعاصرة» ص ٧.

(٣٥) يونس الخال، «الحدادة في الشعر» (دار الطليعة، بيروت ط ١، ١٩٧٨) ص ٣٤ - ٣٦.

(٣٦) أدونيس، «على أحد سميد، وثائق لنهايات القرن» (دار العودة، بيروت ١٩٨٠) ص ٣١٤.

(٣٧) نازك الملائكة، «وقضايا الشعر المعاصرة» - ٦٣.

ومن الجلي أن محاولة الشاعرة اختراق الشكل الشعري القديم^(٣٨)، سجتت ضمن إطار التراث القديم، وبقيت تدور في فلكه، وكل محاولة لتجاوز هذا الإطار إلى ما وراءه وصمت بالخطأ أو العبث. ولا ينبغي أن وراء هذا كله حرصاً شديداً على إثبات أن حركة الشعر الحارليست وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية، وإنما تمتد جذورها في بطون التراث العربي. وسواء أصبح هذا أم لم يصبح فإن هذه الحركة قد أحدثت تغييرات كثيرة، في هيكل القصيدة، ومضمونها ولغتها وأدواتها الفنية المختلفة التي لا يمكن وضع فواصل وجدر بينها وبين مثيلاتها في القصائد الغربية.

ومفهوم القصيدة عند الشاعرة أنها بناء متكامل قائم بذاته مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع، والهيكل، والتفاصيل، والموسيقى. وهي فيما بينها تؤلف بنية خفية لا يمكن فصمها. إنها هي كلها مجتمعة. والموضوع عندها من أهون هذه العناصر، «لأنه في ذاته قاصر عن أن يصنع قصيدة مهما تناول من شؤون الحياة، إنه مجرد موضوع خام... إن القصيدة ليست كامنة في الموضوع... وإنما يصبح الموضوع مهما، ويستحق الالتفات في اللحظة التي يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذ ذاك يوجه الهيكل ويمشي معه... لا ريب في أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها، ووظيفته الكبرى أن يوحدتها ويمنعها من الانتشار ويلمها داخل حاشية متميزة»^(٣٩).

وتتوقف الشاعرة عند كل عنصر من تلك العناصر السابقة وقفات قد تطول أو تقصر قارة بين التنظيم والتطبيق، لتؤكد أن «للقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر، إنها كيان حيّ ينحزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخط فيها على الورق. وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطراً إلى أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لإبداع قصائد، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية في خارجه»^(٤٠).

وعلى الرغم من أن الشاعرة تتجنب الحديث عن المفاهيم الغربية للقصيدة الحديثة بل، وتحذر من استلاب هذه النظريات للمقل النقدي العربي^(٤١)، فإن النص السابق، وما يترعر به كتابها «قضايا الشعر المعاصر» من

(٣٨) لم تكن نازك الملائكة أو من حاول اختراق نظام الشطرين التقليدي، كما نقول أن ثبت ذلك في كتاباتها النقدية، فقد سبقتها محاولات كثيرة في هذا المجال أبرزها محاولات أبي شادي في كتابه الشعر الحر، أحمد باكثير ونبس عوض وغيرهم كثير غيرها كانت كلها محاولات فنية تستم بهصاص الشكل التقليدي، ولا يمكن مقارنتها من الناحية الفنية بمحاولات نازك، والسبب. راجع تفصيل هذا الموضوع في كتاب س. موريه: «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث»، ترجمة: سعد مصفرج (القاهرة: ١٩٦٩)، وكتابه الآخر:

S. Moreh, Modern Arabic Poetry 1800-1970, (Leiden E.J. Brill 1976).

وكتاب سلس المحرر الجبوري:

Salma Khadra Jayyssi Trends and Movement in Modern Arabic Poetry, (in two vol. Leiden E.J. Brill 1977).

(٣٩) نازك الملائكة، وقضايا الشعر المعاصر، ص ٢٢٤ وما بعدها.

(٤٠) المصدر ذاته، ص ٢٢٨.

(٤١) راجع الدراسة التي كتبها الشاعرة من مزايا الآثار بالادكار الغربية و«محفري في ترجمة الفكر الغربي» في كتابها: «التجزئة في المجتمع العربي» (بيروت: ١٩٧٤)، ص ١٤٦-١٤٨.

أفكار ومفاهيم نقدية ، ليس بعيداً تماماً عن التأثير الغربي ، وبخاصة « النقد الجمالي » الذي يركز على البنية الجبلية للنص الأدبي^(١١) . ولا يغيب ذهن الشاعرة حتى وهي تحت وقع هذا التأثير الغربي ، عن أن يرتد إلى الأصول التراثية ، حين يكون الأمر متعلقاً بلغة القصيدة ، تلك اللغة التي تكتسب قداسة خاصة باعتبارها اللغة التي نزل بها القرآن ، لذا نراها تضع خمسة أسس للغة الشاعرة : أولها أنَّ الشاعرة أكثر التصاقاً باللغة لأن كلامه موزون مقفي ، والوزن يستثير في الذهن تاريخاً عميقاً للغة ، وعقله مفتاح لأسرار اللغة ودقائقها ، وثانيها ، أن اللغة منبع أو كنز الشاعر وثروته أو جنيته الملهمه ، وليست أداة ، وهي لهذا تحالف بعض النقاد المحدثين الذين يرون أن اللغة أداة للشاعر ، وثالثها أن اللغة تحيا وتتسع وتكشف أسرارها على لسان الشاعر ، فهي كيان فيه عمق وأسرار وله قوانين وأقيسة وأجوبة الاحترام والخضوع ، لأن قوانين اللغة هي سرُّ جمالها ، ورابعها أن الشعر يعتمد على التعبير أولاً ، ثم تأتي الفكرة لاحقة له وليس العكس ، بخلافه بذلك بعض النقاد المعاصرين الذين يرون أن الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة ، وخامسها الابتعاد عن الألفاظ العامية ، لأن العامية لغة ساذجة تعكس المواقف البدائية وضحالة التفكير^(١٢) .

وينبع هذا الإحساس عندها بأهمية اللغة ودورها في جمالية القصيدة من مصدرين رئيسيين أولهما ، إدراك واع لدور المثقفين باعتبارهم الطلائع المؤهلة ، للحفاظ على السلامة اللغوية - المتبع الذي يصدرون عنه في إبداعهم - « وقضية اللغة العربية يجب أن تكون أعزَّ علينا من سمعنا الشخصية باعتبارنا كتاباً جديدين ذوي ثقافة حديثة^(١٣) » ، وثانيها كثرة الانحرافات والتجاوزات اللغوية التي حفلت بها دواوين الشعراء المحدثين حتى ظهر « جيل يشكك في منطقية القواعد البديعية ، ويستخف باللغة معتقداً أنَّ الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد الحن والتحرر الفكري^(١٤) » ، ولعل مما زاد الطين بلة عندها أن النقاد ضربوا صفحاً عن تلك الانحرافات ، حتى تحولت إلى أن تكون تشجيعاً مبطلاً لكل هذه التجاوزات ، فضلاً عن إحساسهم بأنفسهم بأن الحديث عن هذه الأخطاء في العمل النقدي ، قد يشي بضعفهم النقدي ، ويفكرهم التقليدي .

ولا تريد الشاعرة أن تضع أسواراً وحواجز بالية أمام التعبير الحي في كتابات المبدعين ، بل تدعو إلى هذا وتشجعه ، غير أنَّ ما أحزنها هو تطويع اللغة للساع الشاذ ، كإدخال أداة التعريف « الـ » على « الفعل المضارع » ، تلك الظاهرة التي شاعت على يد نفر كبير من شعراء المدرسة اللبنانية ، ولم يتصَّ لها أحد حتى تحولت إلى أن تكون قاعدة في شعر جيل كامل من الشعراء . « إننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها . ولسنا نحب أن نصب مشاقق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهيجها حياة جديدة ، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض تشكيلات النحو البالية التي لم تعد تستعملها . لا بل إننا نؤمن أعمق إيماناً بالتجديد المبدع ، ونعتقد أنَّ هذا التجديد لا يتم إلا على

(١١) راجع بالتفصيل تأثرها بالنقد الغربي دراسة الدكتور إبراهيم عبدالرحمن ، آراء نازك الملائكة في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق في (كتاب نازك الملائكة : دراسات في الشعر والشاعرة) أعداد وتقديم وإشراف د . عبدالله الهنا ، طكوت : ١٩٨٥ ، ص ٧٧٥-٨١٧ .

(١٢) نازك الملائكة ، «الشاعر واللغة» مجلة الأناضول ، عدد ١٠ ، عام (١٩٧١) ص ١٢ .

(١٣) نازك الملائكة ، «قضايا الشعر المعاصرة» ، ص ٣١٧ .

(١٤) المصدر ذاته ، ص ٣٢١ .

أيدي الشعراء والأدباء والنقاد... نحن نرفض بقوة وصراحة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد اسحو... إن كل خروج على القواعد المعتمدة ينقص من تعبيرية الشعر، ويبعده عن روحية العصر»^(١٦).

نستنتج من كل ما سبق أن مفهوم «الحدائث» بالمعنى الغربي الدقيق لا وجود له في كتابات الشاعرة النظرية، ولا يعني ذلك أنها لا تمي إشكاليته ومآزقه، فقد تلمذت بصورة مباشرة على يد كبار النقاد في الولايات المتحدة الأمريكية خلال الخمسينيات، ولكن حرصها الشديد على أن تكون لنا عقلية مستقلة التفكير - إذ ليس بالضرورة أن كل ما يصدره الغرب مناسب لنا، فلنا تاريخنا الثقافي الخاص، وإسهاماتنا الشعرية العريقة - وراء الارتداد إلى التراث والبحث عن الجذريات الصالحة فيه لإغنائها ورعايتها لتوائم متطلبات العصر.

«فالتجديد» و«الحديث» عندها يستمد أصوله من التراث لا من خارجه «وكان من الممكن على الإطلاق أن نبدع نحن شيئاً لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل إليه منذ ألف سنة». وقد شمل هذا المنحى حتى كتاباتها النقدية، فاستغلت الموروث البلاغي، في تشكيل الرؤية الفنية، أحسن استغلال، كما يتجلى ذلك واضحا في دراستها التطبيقية على شعر على عمود طه، في كتابها القيم «الصومعة والشرقة الحمراء». ومع هذا الحرص الشديد الذي تظهره في كل مناسبة للتحذير من تأثير الفكر الغربي وهيمنته على العقل العربي، فإنها لم تستطع أن تمتص من تأثيراته، فقد انسرب إلى نقدها شيء من هذا الفكر كما ذكرنا قبل قليل، وكذا الأمر مع شعرها الذي لم يسلم إيعا من هذا التأثير، كثرها في قصيدة «الجرح الغاضب» بقصيدة الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو Ulalume.

ينطلق صلاح عبدالصبور في فهمه «للحديث»، (لا «الحدائث»، إذ لا ذكر للمصطلح الأخير عنده)، من منظورين: الأول، الاعتراض على مصطلح «الحديث» الذي يوحي بنقيضه «القديم» إذ لا وجود لأسلوب أدبي صادر عن المناقضة، لأن الأساليب الأدبية المستحدثة تصدر في العادة عن تطور الفن الأدبي نفسه من خلال التفاعل النشط هذه التساؤل عن مصدر إطلاق مصطلح «الشعر العربي الحديث» على الشعر الذي يكتب اليوم، على اعتبار أن هذا المصطلح كان وراء مآزق المقارنة بينه وبين التراث العربي، «وإلى مآزق المقارنة الحادة بينه وبين بعض شعرائنا المعاصرين المحدثين، بالمعنى التاريخي لتلك الكلمة». وأولع بعض النقاد بالبحث عن الفاضل والمفضول... دون أن يدركوا جوهر الموروث الأدبي، وأوشكت الصلة أن تنقطع بين عالين أدبيين في النظر إلى الشعر العربي. كل ذلك جرته كلمة «حديث» فليأذا لا نبحت عن كلمة أخرى؟»^(١٧).

لا جدال في أن عبدالصبور يمسد هنا تلك الإشكالية الجدلية التي لم تتوقف، ولن تتوقف طالما أن هناك جديدا، ينهض على بقايا القديم، ولا بد لمصطلح ما أن يرسم حدود وأبعاد هذا الجديد واختلافه عن سابقه. والإشكالية التي يشير إليها لا تعود إلى المصطلح نفسه، إذ يمكن تغييره أو حتى الاستغناء عنه، ولكن المشكلة

(١٦) المصدر ذاته، ص ٣٢٢

(١٧) صلاح عبدالصبور، «الشعر الجديد للآء» (مجلة المصيرة العدد ٥٩، ١٩٦١) ص ٥٦.

ستبقى، فلن يتغير من الأمر شيء، ذلك أن جوهر الشيء المستحدث سيفرض نفسه على الشيء القديم من خلال ما يطرحه من قضايا ومشكلات لم يعرفها القديم، ومن هنا يظهر - شئنا أم أبينا - هذا التقابل بين أسلوبين أحدهما قديم والآخر حديث، فالأول استنفذ طاقاته ولم يعد قادرا على أن يتعامل بروح العصر مع متغيرات الحاضر، والثاني يمتاز بطاقة جديدة متوثبة لاحتواء دفقات النفس البشرية في حالتي الوعي واللاوعي، والوصول إلى أعماق الذات ضمن بنية تعبيرية جديدة.

أما المنظور الثاني الذي يطل منه صلاح على « الحديث » فيتمثل بظهور شعر « التفعيلة العروضية » الذي يلمس بالشعر آفاقا جديدة، وبحول عيون الشعراء إلى « زوايا جديدة للرؤية الشعرية »^(٤٨). وعلى هذا فالأدباء عنده « هم أصحاب لغنتهم، وأنّ الشعراء هم ورثة الشعر، وأنّ لهم الحق كل الحق في تغيير ملامحه، وتبديل قسائمه، وأنّ « المنتهي » مثلا أعطى عطائه ومات، فلم يعد قادرا على العطاء، فأورث الشعر « المعري » و« جحيلة » فاعطوا وماتوا، وهكذا جيلا بعد جيل، حتى آلت ملكية أرض الشعر إلى هذا الجيل، فليخطط إذن كما يشاء له وحيه وإلهامه »^(٤٩).

هذه الحرية التي ينادي بها صلاح للانتماع من قبضة النقد التقليدي هي علامة في طريق « الحداثة الشعرية »، فلا أضّر على الشعر من ذلك النقد الذي يجعله يرسف في أغلال القديم، يجتر صوره وأساليبه، وتعبيره الشعرية، ولا أضّر عليه كذلك من نقد النحاة وعلماء اللغة والفقهاء^(٥٠) وغيرهم ممن يطلّون على الشعر من خارجه، ويعينهم بالدرجة الأولى أن يكون منضبطا مع قواعدهم، وما هو خارج عنها فقد اعتبروه من الضرورات، وهذا ما يرفضه دعاة التجديد والحداثة في الفنون.

ويمكن بنا هنا أيضا أن نضع دعوته هذه للحرية في الإطار العام للمتناخ الذي نشأت فيه « حركة الشعر الجديد في مصر »، فقد اندفعت هذه الحركة بشكل سريع أثار حفيظة المحافظين الذين يرون أن أسوار الشعر قد حطمت، وقوانين اللغة قد انتهكت، والقيم الثابتة قد خرقت، ولعلنا نتذكر في هذا الإطار ثورة « لجنة الشعر بالجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب » والمذكرة التي قدمتها إلى وزير الثقافة، تعرض فيها على ما تنشره « مجلة الشعر » من أشكال شعرية جديدة تسيء إلى الشعر العربي، وقيمه الثابتة، وإلى القيم الدينية نفسها، مما يتحتم معه أن توضع هذه المجلة وما ينشر فيها تحت إشرافها المباشر. وقد أشارت المذكرة إلى « أن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه وأقروا تحت تأثيرات إذا حللناها وجدناها منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية، التي هي الروح المميزة لشخصيتنا الفنية على مدى العصور، مما يجعل كتاباتهم مرفوضة، حتى ولو أخرجناها من دنيا الشعر لتدخلها في عالم النثر الفني، وذلك لأنها تشيع في كياننا العضوي عنصرا غريبا يهدمه ولا يعمل على بنائه وغائه. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير

(٤٨) المصدر ذاته، ص ٥٦.

(٤٩) المصدر ذاته، ص ٥٧.

(٥٠) المصدر ذاته.

العقيدة الإسلامية ، بل وما تأباه هذه العقيدة ، كنفكرة الخطيئة وفكرة الصلب ، وفكرة الخلاص ... ذلك فضلا عما يستيحونون لأنفسهم بالنسبة لكلمة « الإله » كأنما هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني ، ولم تتخذ في الإسلام معنى خاصا يجب احترامه معها كان السياق الذي ترد فيه .^(٥١)

لا شك أن هذه المذكرة ، وما جاء في بنودها الأخرى تعبر عن المدى الذي وصلته درجة « الحدائة » الشعرية في مصر في مطلع الستينات ، وأثر هذه الأصوات الجديدة ، التي ارتضت أسلوب « التفعيلة العروضية » وعاء لتجاربها الشعرية الجديدة ، في مسيرة الشعر العربي المعاصر .

ويرى عبد الصبور أن « التفعيلة العروضية » مصطلح نغمي يلتقي على صعيده كل من الشاعر والناقد غير أنه ليس هو المصطلح الوحيد ، فقد كانت القافية أيضا مصطلحا نغميا آخر ينطوي على عنصر التطور ، إذ كانت القافية مرحلة في القصيدة ، ثم جاء الرجز فأوجد منفذا جديدا لتنوع القافية ، « ولأن نجد في تراثنا الشعري العربي الخمسّات والمربعات والمسططات ، والموشحات ، والدوبيت الفارسي ، والتنايلات العربية »^(٥٢) .

ويكشف عبد الصبور هنا لمنتقدي « حركة الشعر الحر » ، أن هذا التحول الجديد في الشكل الشعري يعود أساسا إلى علم « مصطلح النغم الشعري » أو ما يسمى بعلم العروض ، والتفعيلة هي الخلية القادرة على التطور ، وبالتالي يمكن لها أن تكون وعاء شعريا ، أو إثناء موسيقيا على حد تعبيره و « الموشحة الأندلسية » أكثر الصور الشعرية دلالة على أن التفعيلة المفردة تستطيع أن تكون وعاء شعريا^(٥٣) . إذن فالحركة الشعرية الجديدة ليست خارج أسوار التراث ، بل هي ضمن أسواره تستمد جذورها من العناصر الصالحة فيه للبقاء ، والقدرة على التطور مع مقتضيات التغيير ، واحتياجات الإنسان .

ويتساءل عبد الصبور عن السر وراء رفض بعض النقاد اعتبار « التفعيلة » نقطة التقاء بين الشاعر والناقد ، في حين أن هؤلاء النقاد يفخرون بتدقيقهم لفصائد « بولير » ، و « رامبو » النثرية ، وتراجيديات شكسبير ، « ما بالهم يقبلون مسرحيات » توفيق الحكيم « وهي لا تجرى في مصطلحها الشكلي على أسلوب « خيال الظل » ، ويقبلون روايات « نجيب محفوظ » وهي لا تجرى في مصطلحها الشكلي على أسلوب المقامة العربية ، أو القصة الشعبية العربية ؟ السبب هو أن الشعر هو الفن العربي الوحيد الذي رسخت له تقاليد »^(٥٤) .

ويأخذ « مفهوم الشاعر » عنده بعدا حديثا حين يرى أن الشاعر في حاجة إلى أن ينصرف عن عملية الاستبطان الذاتي ، إلى التأمل في الكون والحياة ، فلا تصبح التجربة عندئذ تجربة شخصية عاشها الشاعر بحواس ووجدانه فحسب ، بل تأخذ امتدادا أوسع لتصبح تجربة عقلية ، وعلاقة الشاعر بالفكر لا تنصرف عن إدراك القضايا الفكرية

(٥١) انظر المذكرة كاملة في كتاب الدكتور عبد القادر الخط . وتطابها ومواقفه (الغامرة : ١٩٧١) ص ١٣٠٩ .

(٥٢) صلاح عبد الصبور ، المصدر السابق ص ٥٩ .

(٥٣) المصدر ذاته ، ص ٥٩ .

(٥٤) المصدر ذاته . ص ٦١ .

فحسب ، بل من اعتناقه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا ، والشاعر قبل كل شيء إنسان يعمل ويفكر ويفعل ، وتشكل له من خلال هذه الأشياء شخصية بشرية تختلف عن غيرها ، فينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره وتصوراته في دهايلز نفسه إلى صور ورؤى ، مثليا يتمثل النبات أشعة الشمس فيحيلها إلى الألوان الخضراء الزاهية ، فالشاعر لا يقدم آراء ، ولكنه يقدم رؤيا ، لا يعبر عن الحياة ، ولكنه يعيد خلق الحياة ، فوقوفه عند حدود التعبير قصور في الرؤية ، ووقوفه عند حدود التعبير عن النفس « عاطفية مرضية » ، فالطبيعة جامدة ولا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان .^(٥٥)

أما مشكلة اللغة الشعرية فهو مدين في مفاهيمه عنها إلى « البوت » . فمن خلال قصائده - عل وجه التحديد « الأرض اليباب » - تعلم ما يسميه بـ « الجسارة اللغوية » ، فأخذ يتحرر من اللغة الشعرية التقليدية إلى لغة الحياة العادية ، حيث راح يكسبها دلالات حية تعبر بجلاء عن المشهد الذي يتعرض له ، كما في قصائده « شق زهران » التي رسم فيها صورة حية لشخصية ريفية ، في سلوكها العفوي ، و « الملك لك » التي صور فيها أحلام الريفين ، و « الحزن » التي شخص فيها نفاغة الحياة ودوامها التي لا تتوقف ، وضياح الإنسان وسط ضجيجها . فجاءت ألفاظ « الشاي » ورتق التعل و « لعب الرد » في سياق شعري جديد أكسب المشهد حيوية بالغة . ومع ذلك فلم تسلم هذه الألفاظ من سخرية النقاد ، مما جعل صلاح عبدالصبور يدافع عن حق هذا الاستعمال : « ونحن على حق حين نلتقط الكلمة اليتيم من القاموس ما دمنا نستطيع أن نعطيه دلالة واضحة ، ونحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا نستطيع أن ندخلها في سياق شعري » .^(٥٦)

وينظر عبدالصبور إلى التراث على أنه انتهاء وتكامل بشري ، فالفنان الذي لا يحس بهذا الانتهاء ، ولا يسعى إلى أن يتسلق أحد مضاهيه فنان ضال . والفنان الذي يجهل آباءه في الفن ، يحقق في أن يكون من عناصر التراث الإنساني ، ومن ثم لا يحقق وظيفته كإنسان مسؤول في هذا العالم ، إذ أن التراث هو جزء من التواصل الإنساني الممتد في الزمان ، يستفيد الآخرون من السابق ، ويضيف إلى الخبرة الإنسانية جزءا صغيرا من خبرته في الكون .^(٥٧)

إن التأمل في فكر عبدالصبور عن « الحديث في الشعر » يرى أنه قد تمثل كثيرا من المفاهيم الغربية الحديثة ، سواء منها ما يتعلق بتقنيات القصيدة الحديثة التي استمدتها من « البوت » ، أو ما يتصل منها بالقضايا الفكرية المتعلقة بالوضع الشامل للإنسان ، ودوره في هذا الكون ، والتي تسربت إليه عبر النوافذ الفلسفية ، وأبرزها نافذة « نيتشه » في كتابه « هكذا تكلم زرادشت » ، وبعض ما أفكار الفلسفة الوجودية .

أما الشاعر أحمد عبدالمطي حجازي فيتوقف في مفهوم « الحدادة الشعرية » عند نقطتين رئيسيتين ، الأولى مدى الحاجة إلى القصيدة الجديدة ، والثانية أوهام « الحدادة الشعرية » . وفي معالجته للنقطة الأولى يلقي ضوءا

(٥٥) صلاح عبدالصبور ، « محاتي في الشعر » (بيروت : ١٩٨٨) ، ص ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٢ .

(٥٦) المصدر ذاته ، ص ١٣٥ .

(٥٧) المصدر ذاته ، ص ١٣٥ .

سريعا على الحالة الشعرية الراهنة ليتهي إلى أن صفة الشعر قد أُميتت حتى أصبحت تطلق على أى كلام ينتهي قبل نهاية السطر، فضلا عن الأخطاء الشنيعة في النحو والعروض، فالحد الأدنى الذى تتطلبه الممارسة الشعرية غير متحقق في الكثير مما يطلق عليه شعر مما ينشر في الصحف والمجلات والدواوين، وهذه الفوضى ليست من صنع المدعيين بل يشارك فيها المدعون أيضا بنسب مختلفة^(٨٨). ولا ينسئ حجازى أن يحمل النقاد الجدد مسؤولية إطرء بعض النماذج الشعرية التي تحولت فيها بعد لتكون نماذج للتقليد، وهذه النوعية من النقاد لا تختلف كثيرا عن التقليديين، «لأنهم حين يقصرون المستقبل على النموذج شعري فإنهم يخلقونه بدلا من أن يفتحوه، ويحولونه إلى خارقة شخصية»^(٨٩) وتؤكد هذه المسؤولية عنده لتجاوز القصيدة الجديدة إلى الحركة الثقافية برمتها التي تتحمل مسؤولية هذا الوضع الخطير الذى وصلته الممارسة الشعرية الجديدة. ثم يطرح حجازى تساؤلا عن حاجتنا إلى «القصيدة الجديدة»، فبرى أن التغيير قد مَس كل شيء في حياتنا، وما دامت الأشياء تتغير، فلا مناص من أن تتغير الرؤيا تبعاً لذلك، وتنبثق «القصيدة الجديدة»، إذا وضعنا ذلك كله أيضا في إطار الهزات والكوارث العنيفة التي أصابت العرب منذ ضياع فلسطين وحتى اليوم^(٩٠). ثم يطرح تساؤلا آخر حول ماهية القصيدة المعاصرة، فبرى أنها القصيدة التي تملك أكبر حيز من الرؤية المستوعبة لأكبر حيز من العالم واقعا وحلما، والتي تملك من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما ينقل شعرنا من تخلايا ميتة، وأوهام وعادات مبطنة، وقداصة مبتذلة، هي نشوتنا السرية في الصعود والهبوط، مواجهتنا لذواتنا، ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقظات أشبه ما تكون بالأحلام»^(٩١).

إن ملاحظات حجازى عن انحرافات «القصيدة الجديدة» في الوقت الراهن تؤكد بطريق غير مباشر على قصور النقد الجاد الذي يسدد المسيرة، ويصلح الخلل، وأن الممارسة النقدية متخلقة عن مواكبة التطورات التي تطرأ على تيار الشعر الجديد، فضلا عن فقدان الناقد الجاد المؤهل بثقافة نقدية عالية، الذي يتابع حركة شعر الجديد، مما أنفس المجال لكثيرين أن يسلكوا في عداد الشعراء، وهم لا يتمتعون إلى الشعر لا بالفعل ولا بالقول.

ولعل تعريفه لفهم القصيدة الجديدة تابع أساسا من هذه المفاهيم الخاطئة التي ظن هؤلاء المدعون من الشعراء الجدد أنهم صناع الحداثة، وهذا يقودنا إلى النقطة الثانية من فكر حجازى عن أوهام الحداثة. يحمل حجازى هذه الأوهام في ثلاثة عاور «الوزن»، و«المعجم»، و«الاستمارة»، فبرى أن كثيرا من الناس يظنون أن الفارق بين القصيدة التقليدية، والقصيدة الجديدة، هو الوزن، فالجديدة، لا تكون كذلك إلا بمدى خروجها وتمردا على الأوزان والقافية، وهذا وهم عنده، إلا إذا فهم الوزن بمعناه الرديء، وحين طرحت «القصيدة الجديدة» العروض والقافية لم تطرحه إلا مضطرة، لأنها كانت تريد أن تكون بمنأى عن أسر اللغة القديمة، وهذا يختلف عن إسقاط الوزن كأساس للتجديد. والذين تمردوا على العروض القديم لم يتمردوا عليه لأنهم ينشدون التخفيف

(٨٨) أحمد عبدالمطلب حجازى، «القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة» (مجلة أبداق، العدد التاسع، السنة الثالثة، سبتمبر ١٩٨٥)، ص ٨.

(٨٩) المصدر ذاته.

(٩٠) المصدر ذاته.

(٩١) المصدر ذاته، ص ٩.

والسهولة ، وإنما لكي لا يختلط النظم بالشعر .^(٦١) ويرى أن الشعر العربي ليس بدعا من الشعر الأوربي ، فقد مرت التجارب الأوربية بمثل ما يمر به الشعر العربي ، من التزام بالوزن والقافية ، والتخلي عنها والعودة إليها أحيانا أخرى . فالوزن ليس شرطا للقصيدة العربية الجديدة لا بعيد عنه ، لأي رأى في بعض ما قدم في قصيدة النثر عندنا مضمونا شعريا من الصعب إنكاره وإن كان قليلا لا يقاس عليه ، وهامشيا لم ينجح في تطويع اللغة حتى تتقبله كتيار متصل . وإنما أقول إن القصيدة الجديدة لا يضرها الوزن بل يفيدها ، لأنه ما زال قادرا على أن يلعب دورا مؤثرا في البناء الشعري .^(٦٢)

أما الوهم الثاني فهو القول بأن « للقصيدة الجديدة » معجنا شعريا خاصا بها ، والحقيقة أن الألفاظ وحدها لا تصنع القصيدة ، ولكنها اللغة ، والعلاقات التي تنتظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ، ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها . ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تحففت من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حل إشكالات وإشكالات لم تعرفها من قبل ، فالخاجة ماسة إلى أن نرد الألفاظ إلى منابها الأولى ، إلى حالة الخلق والتكوين ، قبل أن ترتدى معانيها المزيفة .^(٦٣)

ثم يشير الشاعر إلى مستويين في لغة الإبداع الشعري : المستوى العام المشترك ، والمستوى الخاص المجازي ، فما دام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التي يستخدمها البائع ، والصحفي فلا بد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس ، أما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة ، حيث تتفاعل المفردات والتراكيب في السياق ، لتكتسب معنى جديدا يتجاوز المعنى الحرفي . « فالكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة ، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد ، فلا يكتمل معناها الشعري إلا باكتمال القصيدة ، هذا المعنى الشعري لا يمكن أن يأتي عفوا .. بل يتشكل حسب قوانين خاصة »^(٦٤) .

أما الوهم الأخير فمتعلق بالفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة ، وأن الصورة هي الاستعارة ، وكلما كانت الاستعارة تتسم بالغرابة ، كانت القصيدة حديثة . وهذا خلاف الحقيقة لأن الاستعارة هي أداة من أدوات الشعر ، ولا مراء في أن القصيدة الجديدة تحتاج إلى استعارة جديدة ، وأن هذه الجودة لا تقاس بمدى غرابتها وإنما بمدى إسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة .^(٦٥)

إن حديث حجازي عن أوهام القصيدة الجديدة يصدر عن انطباعات شاعر متميز يمارس العملية الشعرية الحديثة زهاء ثلاثين عاما ، كونت له خلالها رؤية خاصة استمدتها من قراءته النقدية في التراث النقدي العربي

(٦١) المصدر ذاته .

(٦٢) المصدر ذاته ، ص ١٠ .

(٦٣) المصدر ذاته ، ص ١١ .

(٦٤) المصدر ذاته .

(٦٥) المصدر ذاته ، ص ١٢ .

والغربي . فحديثه عن رد الألفاظ إلى منابعها الأولى وتجزئتها من دلالاتها الميتة ، مرتبط بشكل غير مباشر بالدعوة إلى البداية التي ظهرت في الغرب والتي تنادى برد الأشياء إلى خصائصها الأولى ، باعتبارها الأمل في الوصول إلى رؤيا جديدة ، وهي مرتبطة أساسا بفكرة التمرد والثورة على القيم والأشكال الثابتة من أجل اكتشاف ما وراء حدود الأشياء .

يأخذ مفهوم الحداثة عند أدونيس طابعا شموليا ، يتناول كل مقومات الحياة الراهنة والماضية ، سواء أكانت حداثة علمية أم حداثة الثغرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أم حداثة فنية . « وتشترك مستويات الحداثة هنا ميدانيا بأنواعها الثلاثة في حقيقة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة ، وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج : تساؤل حول الممكن ، واحتجاج على السائد ، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر ، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها » .^(٦٧)

ومفهوم الحداثة على هذا النحو يضع التراث كله في إشكالية معقدة مع البنية الحديثة التي تؤسس وجودها لا على معطيات التراث - كما سترى بعد قليل - بل على ثلاثة مستويات : الانفصال عن قيم الماضي لتأكيد قدرة الذات على الإبداع الجديد ، إسقاط التراث من الذاكرة التاريخية حين تفقد عناصره ومكوناته صفة الحياة ، انتقاء الرموز الصالحة من التراث وهذه تحتاج إلى مهارة خاصة ، قد لا تتوفر إلا لقلة من المبدعين ، لكنها في النهاية « توفيق وتلفيق ، أي جمع بين أفكار وأعمال لا تصدر عن نظرة واحدة ، بل تصدر عن نظرات متباينة وقد تكون متناقضة . والجامع أو الموقف بهذا المعنى ينقل ويلائم وليس له دور إبداعي . وهو إذن كالمستعيد ، يرى نموذج الكمال فيها تحقق » .^(٦٨)

كان الرجل ولا يزال يعي وعيا دقيقا طبيعة المرحلة التي يمر بها العرب ف يرى أن المشكل في تاريخنا الثقافي ، وعدم انطلاقنا إلى آفاق إبداعية جديدة يعود إلى تمسكنا بما يسميه « بالثقافة السائدة » ، حصيلة الأفكار والمفاهيم القديمة ، التي تحول دون إنشاء بنى جديدة للحياة العربية على مختلف الأصعدة ، ولذا فلا بد من « التخلص من استلاب الماضي لشخصيتنا ، وبأن نكون أنفسنا حقا ، نبدأ بتعبير آخر ، بأن نجعل الزمان أفقا لنا : لانعود أسرى الماضي ، بل العكس يصبح الماضي أسيرنا ، ولا يعود الحاضر سيدا علينا ، بل على العكس يصبح تابعا لفعاليتنا ، ولا نعود جزءا من المستقبل ، بل يصبح المستقبل المشكل الزمني لإبداعنا »^(٦٩) ولا يعني أدونيس بهذا رفض الماضي رفضا مطلقا ، بل يدعو إلى الانفصال عن الماضي لتأسيس هوية جديدة تعكس متغيرات العصر ، بعيدا عن هيمنة الأفكار والعقائد السابقة ، التي فقدت كل عناصر الحياة « أطلب بالانفصال عن الموروث الذي استفدت ولم تختزن أية طاقة على الإجابة عن أية مشكلة عميقة نجابهها اليوم ، أو على مساعدتنا في تلمس طريقنا نحو المستقبل ، أطلب بالانفصال عن الرمال ، لا عن الذهب »^(٧٠) .

(٦٧) أدونيس ، على أحد مسدد : وثائق لنهايات القرن ، (دار العودة بيروت ١٩٨٠) ٣٦١

(٦٨) المصدر ذاته ، ص ٣٧٥ .

(٦٩) المصدر ذاته ، ص ٣٠٠ .

(٧٠) المصدر ذاته ، ص ٣٠٧ .

ربما يكون الانفصال عن الماضي ، أو بعبارة أدق عزله لاستيعاب قدرات الذات على إبداع مختلف أشكال ومضموننا عن إبداعات الماضين أمراً مطلوباً وحيوياً في العملية الإبداعية ، وهذا لا يتم الا بعد سبر أغوار هذا الماضي ، لكن ما هي الوسائل والمعايير التي نستطيع من خلالها أن نتعرف على العناصر الميتة ، والعناصر الحية في التراث ؟ تراثنا تمتد عمقا في الزمان إلى أكثر من ألف وأربعمائة سنة ، ولم نقم حتى الآن - باستثناء تجربة أدونيس المحدودة - بغربلة هذا التراث غربلة تكشف عن العناصر المضيئة فيه ، حتى يمكن توظيفها توظيفا إبداعيا ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر هل في قدرة كل شاعر أن يستوعب جوانب التراث فضلا عن عزله أو إسقاطه من الذاكرة التاريخية خلال عملية الإبداع الفني ، أو حتى وضعه في توازن مع الشاعر ؟ « ليس التراث مركزا لنا ، ليس نبعا وليس دائرة تحيط بنا . حضنونا الانساني هو المركز والنبع وما سواه والتراث من ضمنه يدور حوله . . ولا يهمننا في الدرجة الأولى تراثنا ، بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ ، وسنظل أمناء لهذا الوجود . من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإيرانيين : لا يقدم نتائجهم إلا صورة الصورة ، أما نحن فنخلق صورة جديدة »^(٧١) .

ومع هذا فإن شعر أدونيس مثقل بالتراث ، الذي يمتزج بالعمل الفني فيكون لُجّة فنية ضمن شبكة معقدة من الرموز التي يحار في تفسير مضامينها الكثيرون .

إن جدلية التراث وعلاقته بقيم الحاضر يكوّن محورا رئيسيا في كتابات أدونيس وعلى ضوء هذه الجدلية الاشكالية يتلمس جذور « الحداثة العربية » والشعرية منها بوجه خاص . وهو في سعيه الدؤوب هذا وقمة حماسه يحمره الى إصدار أحكام تدعو الى هدم المؤسسات الثقافية والدينية والاجتماعية ، بل والثورة عليها باعتبارها عنده معوقات تمتع ميلاد الانسان العربي الجديد .^(٧٢)

لا نريد أن ننساق وراء آراء أدونيس في التراث أكثر مما فعلنا ، لأن هدفنا ليس هو دراسة آرائه في التراث ، بقدر ما هو تجلية « مفهوم الحداثة » - وبخاصة مفهوم « الحداثة الشعرية » - الذي يكون جدلية ثابتة مع قيم الماضي عنده وعند كل الذين ينساقون وراء البحث عن مفاهيم جديدة للحداثة .

تعني « الحداثة الشعرية » عند أدونيس تساؤلا حادا بفجر آفاق اللغة الشعرية وفتح دروبا وآفاقا تجريبية جديدة في فضاء الممارسة الإبداعية ، واستكشاف طرق تعبيرية تتلاءم مع حجم هذا التساؤل ، هذا لا يتحقق عنده الا اذا وقع ضمن إطار النظرة الشخصية الفريدة للانسان والكون .^(٧٣) ويتشابه هذا المفهوم مع أربعة عناصر أساسية في تحديد المفهوم الكلي « للحداثة الشعرية » وهي الشعر ، والشكل الشعري ، واللغة ، والشاعر . والشعر رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السائدة ، هي إذن تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها ، هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو ، تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة . فهو يتجاوز ونقطة يسايران تحطى

(٧١) أدونيس ، علي أحمد سعيد : « زمن الشعر » (دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٢٢٨ .

(٧٢) المصدر ذاته ، ص ٧٦ ، وانظر أيضا : « نالغته لنهايات القرن » ص ٣٠٧ .

(٧٣) أدونيس : « نالغته لنهاية القرن » ٣٢١ .

عمرنا الحاضر وتحارزه للعصور الماضية . . إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم ، إنه إحساس شامل بحضورنا ، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل ، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية تحس الأشياء إحساسا كشفيا ، الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزياء الكيان الانساني .^(٧٤)

أما الشكل فهو الإطار الذي يضم هذه التجربة الجديدة في الرؤيا للحياة التي تستلزم تجاوزا للشروط الشكلية ، ومزيدها من الحرية لأشكال تفرضها الممارسات الشعرية باعتبارها نتجه نحو اكتشاف ما لم تسبق معرفته . فللقصيدة الجديدة كفيته الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها معنى آخر ، نظامها الخاص . فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية ، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها ، قبل أن تكون إيقاعا أو وزنا . ولا تقوم هذه الوحدة العضوية ، بشكل تجريدي ، لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح وهما . ليس هيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة ، في حضورها كوحدة وكل .^(٧٥)

وتأتي لغة القصيدة الحديثة بأبعاد لغوية غير مألوفة ، تتناسب مع ما تطرحه القصيدة الحديثة ، من تساؤلات ورؤى لم تكن معروفة من قبل ، « فالشعر الجديد هو . . . فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله . . يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة ، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا » .^(٧٦)

وعلى هذا المفهوم تفقد اللغة حيادها ، وتتلأشى المسافة بينها وبين التجربة الإبداعية . فتدخل في نسج التجربة الفنية ، وتتصهر معها في أنون الموقف الجديد الذي أخضعت له فتخرج من هذا الصهر متوهجة كالنار مثقلة بدلالات وإجماعات ، وطاقات تعبيرية جديدة .

أما الشاعر ، فارس النص ، ومبدع التجربة ، فيقتضي عنده أن يتجاوز القيم الثابتة في التراث الشعري القديم بخاصة ، والتراث الثقافي بوجه عام حتى يكون قادرا على أن « يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها » ، والتراث العربي جزء من الحضارة الإنسانية ، ولا قيمة له إلا بمقدار إسهاماته في هذه الحضارة وبمقدار ما فيه من جوانب إنسانية ، وبمقدار ما يرتكز على الحرية والبحث ، وعلى هذا فلا « يلتمس الشاعر العربي بنائمه في تراثه وحده ، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل » .^(٧٧) ويربط أدونيس بين انبعاث المفاهيم السابقة في ذات الشاعر ، وعصمية الإبداع فري بأن الشاعر لا يستطيع « أن يبيّن مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله انبعاث المفاهيم السابقة ، ولا يستطيع أن يبدع الحياة والفكر ، إذا لم يكن عاش التجدد ، فصفا من التقليديّة ،

(٧٤) أدونيس : « زمن الشعر » ٩ وما بعدنا ، وانظر أيضا آراء هذه في « مجلة شعر » ، العدد الحادي عشر ، السنة الثالثة ، حزيران ١٩٥٩ ، ص ٧٩ وما بعدها .

(٧٥) أدونيس : « زمن الشعر » ، ص ١٥ .

(٧٦) المصدر ذاته ، ص ١٧ .

(٧٧) المصدر ذاته ، ص ٤٢ .

وانفتحت في أعياقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة . فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر ، الكامن وراء العالم الذي تتور عليه دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفث .^(٧٨)

ولما كانت « الحداثة الشعرية » تتشكل عنده ضمن الأبعاد الأربعة التي ذكرناها فيقتضي حتما أن تكون جميعا ضمن منظور التعارض مع التراث ، فلا « حداثة » إلا بفكرة التجاوز والتخطي ، والانفصال ، وهدم القيم السابقة ، ولا إبداع إلا ببند التقليدية في النظرة إلى الحياة والإنسان .

ولا مراء في أن آراء أدونيس في « الحداثة » والثورة والتجاوز ، والمدم ، تصدر عن فكر ماركسي ، فالثورة التي يدعو إليها الفكر الماركسي ، تعني تماما كل هذه الأفكار السابقة ، فهي تتناقض بكل تأكيد مع قيم الماضي بكل أشكالها ، دينية كانت أو ثقافية أو فنية ، أو اجتماعية . ويتأكد هذا من خلال تلك الاستشهادات التي يشير إليها أدونيس في عروضة تلك القضايا ، فآراء لينين ، وماركس ، ونيتشه يتردد صداها في كتبه ،^(٧٩) كما أن ثقافته الواسعة أتاحت له التأثر بالنظريات الأدبية الغربية ، حيث انسرب إلى فكره شيء غير قليل من هذه الأفكار الغربية ، وبخاصة تجارب الحركة السورالية التي تغطي مساحة غير قليلة من شعره ، كما تأثر بحسب قوله : « بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث الأمريكي والفرنسي على الأخص »^(٨٠) ، وتأثر أيضا بأفكار الحركات الباطنية والمصوغة باعتبارها طلائع التمرد والتغيير في مسار التاريخ الثقافي العربي ، ولذا حفل شعره بأقنعة ورموز شديدة التعقيد ، تستمد جذورها الأساسية من تلك الحركات المثيرة للجدل في التاريخ العربي .

وعلى هذا فإن مفهوم « الحداثة الأدونيسية » تتشكل في نهاية المطاف من روايد متعددة ، من الشرق ، والغرب ، ومن حركات التمرد في التراث العربي ، تنصهر كلها جميعا في آتون واحد لتصبح بالتالي عنده إشكالية عربية .

ينتمي الشاعر يوسف الخال - أحد طلائع « الحداثة الشعرية » - ومؤسس « مجلة شعر » اللبنانية إلى الأصوات الجديدة التي ارتفعت في نهاية الخمسينيات والستينيات وأخذت تبشر بمفاهيم جديدة للشعر ، وتثير قضايا أدبية ملتهبة ، كالترجيع لقصيدة النثر التي ارتبطت وشائجها بيوسف الخال ، وعحمد الماغوط ، وأنسي الحاج وغيرهم ، من خلال الممارسة العملية التي لا تعرف المهادة أمام الأصوات المعارضة لهذا الاتجاه الغريب على مسيرة الشعر العربي .

يرى الخال أنّ « الحداثة الشعرية » إبداع وخروج على المألوف ، وهذا يعني أن شيئا جديدا قد طرأ على نظرنا إلى الأشياء ، فانعكس أثر ذلك في لغة غير مألوفة . وتفترض الحداثة انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة حديثة

(٧٨) المصدر ذاته ، ص ٤٦ .

(٧٩) دعوة أدونيس إلى الثورة العلمية وهدم المؤسسات الثقافية والدينية باعتبارها معوقات الحداثة واعتبار الإنسان محور الكون في الحياة ، قضية حساسة في حياة أدونيس فخللت في شعره وكتابه الشعرية ، ولذا « الفكر على مختلف الأصعدة ، ولكن يظهر أن أدونيس قد بدأ يناقش نفسه ، بعد قيام الثورة الإسلامية في إيران ، حين كتب مقالة سماها وصعاب حول الثورة الإسلامية في إيران » (مؤلف ٣٤ ، ١٩٧٩) واعتبر الدين وسيلة خلاص الإنسان من معاناته إلى آخر ما ورد في المقال من آراء تتناقض مع جمل آرائه في هذا الموضوع ، وغيره من الموضوعات المتصلة به ، والتي حفل عنده قضايا حياة

(٨٠) أدونيس ، وفلقة لهجات القرن ، ٢١٧ .

تتشكل ذاتها في الشكل والمضمون ، فهي ليست زياً يمكن ارتداؤه ، أو شكلاً يمكن اقتباسه ، إنها في الدرجة الأولى موقف من الحياة في رؤيا حديثة^(٨١) . وهذا لا يتيح للشاعر إلا بالآلم الكياني الرائع كالم الولادة ، فإذا أنت أمام خليفة فنية متكاملة لا تطيق منك العبث بحرف منها ، ولا أنت تجرؤ على أخذها بعنف . فهي كالحقيقة الساطعة المتجلية بثوب يتلألأ ببياض الجدة الذي لا عهد له بمثله ، تظللها غمامة التراث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد^(٨٢) .

وبعد أن يؤكد الخال أن غاية الشعر هو التعبير الجميل عن الذات في مواقف الكشف والرؤيا ، واختراق ظواهر الأشياء البهمة لاكتشاف أسرار الوجود ، يرى أنه على ضوء هذا المفهوم ظهرت « حركة شعرية ثورية في الشعر العربي ، لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى ، وأعطت نتاجاً أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة بل عالمي المستوى أيضاً . فسأها بعضهم حركة الشعر الحر ، وبعضهم حركة الشعر الحديث ، وآثر بعضهم الآخر تسميتها بحركة الشعر الجديد^(٨٣) .

ولعل ما يشير إليه الخال هنا من بلوغ صفتي العالمية والمستوى في الشعر المعاصر هورد غير مباشر على أولئك الذين يعتقدون أن حركة « الحداثة الشعرية » ليست إلا صدى أو محاكاة لثلاثيات في الغرب . . وهي مهمة جاهد أتباع مجلة شعر في حضنها وبيان قضايتها ، وعلى رأسهم أدونيس الذي اعتبرها « ظاهرة شبه مرضية في الوسط الثقافي العربي^(٨٤) .

ويعتقد الخال أن هدف الحركة الحديثة في الشعر « إدخال مفهوم شعري حديث ، في مستوى العصر الذي نحن فيه ، إلى الأدب العربي ، وما « الحرية » التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه . . إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم . ففي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية . . هذا المفهوم الشعري الجديد ينبع من مصمم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا ، وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها^(٨٥) .

ويبدو أن « الحرية » التي يتحدث عن ضرورتها تعني عنده أمرين ، الدفاع عن « قصيدة النثر » ، و « حدود اللغة الشعرية » . ففياً يتعلق بالأمر الأول نجد أن الخال ورفاقه في مجلة شعر دأبوا على نشر قصائد تخلو من الوزن ، واعتبرها رفاقهم من النقاد شعراً ، فهي في رأي نهاد خياط « تجدد التعبير الشعري ، وتكسر القافية وتحطم تفعيلات

(٨١) يوسف الخال ، والحداثة في الشعر ، (دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٧٨) . ص ١٥ وما بعدها .

(٨٢) المصدر ذاته ، ص ١٧ .

(٨٣) المصدر ذاته ص ١٤ ينقل يوسف الخال هنا مع أدونيس في اعتبار الحداثة الشعرية العربية من منزلة الحداثة الشعرية الغربية . ينقل أدونيس : « هناك حداثة شعرية عربية . ويتبدو هذه الظاهرة كبيرة حين نلاحظ أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية . فالغاية لهايات القرن ٢٠ » .

(٨٤) أدونيس ، فائقة تباينت القرن ٢٠ ص ١٧ .

(٨٥) يوسف الخال ، والحداثة في الشعر ، ص ٥١ .

الخليل، ابتغاء الوصول بالشعر إلى أرقى صوره وأصفى معانيه كي لا يحطم « التجربة » قالب أو شكل مهما كان^(٨٦). ولأودنيس رأي في الموضوع ذاته يقول فيه : « إن في قوانين العروض التحليلي الزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعيقها أو تقصرها . فهي تجبر الشاعر أن يضحي بأعمق حدوثه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية كعدد التفعيلات، أو الغافية ... ويضيف قائلا : « أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء ، ذات وحدة متغلقة ، هي دائرة أو شبه دائرة ، لا خط مستقيم ، هي مجموعة علاقات تنظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محدودة وبناء تركيبية موحد منتظم الأجزاء متوازن مهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها . إن قصيدة النثر تبلور قبل أن تكون نثرا ، أي أنها وحدة عضوية وكثافة وتوتر قبل أن تكون جملا أو كلمات^(٨٧) .

إن هذا الدفاع الحار عن قصيدة النثر على المستوى النظري يشير إلى حجم التغيرات التي طرأت على مسار حركة الشعر الحديث الذي تتبناه جماعة مجلة شعر ، حيث أفسحت هذه المجلة ضمن صفحاتها رقعة لا يستهان بها لنشر تجارب الأصوات الجديدة التي تحاكي تجارب « بودلير » و « رامبو » و « مالارميه » ، و « سان جون بيرس » وغيرهم . وليس غريبا في غياب الوزن أن تتحمل الجملة الشعرية في قصيدة النثر عبء هذا الدور ، فيستغل الشاعر كل إمكانات الألفاظ الموسيقية ليعوض هذا النقص ، ومن الطبيعي أيضا أن يستتبع ذلك ظهور تعابير وأساليب لغوية جديدة تتلاءم مع هذا الشكل الشعري الجديد . وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى الأمر الثاني الذي نستشفه من كلمة « الحرية » التي ذكرها الحال في النص السابق ، وهو « حدود اللغة الشعرية » . وحين يتعرض لهذا الموضوع يكاد يقع في التناقض ما بين التمسك بالأصول اللغوية وتجاوزها من جهة ، والترويج للعامة لغة للشعر من جهة أخرى ، لأن الشاعر عنده حسب رأيه يضطرب في عملية الخلق الشعري بحدود اللغة ، أي أصولها وقواعدها ، التي لا يمكن تجاوزها إذا أراد أن يكون عمله الشعري مفهوما لقرائه ، وهذا القيد يمتحن أصالة الشاعر وموهبته الإبداعية ، فإن استسلم له جاءت قصيدته مبدولة جامدة ، وإن تمرد عليه جاءت قصيدته هذرا لا وزن له ، والصحيح أن يقرّ الشاعر الموهوب بقواعد اللغة وأصولها ، وأن يمنح نفسه قدرا لا بأس به من الحرية ، لإخضاع هذه القواعد ، وطبعها بشخصيته^(٨٨) ومرة أخرى نراه يتبنى دعوة البوت الداعية إلى اعتياد لغة الحياة اليومية لغة للشعر ، ذلك « أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها إذ أن لغة الحديث اليومي لا تقف جامدة ، بل هي في تغير ، وكلما تغيرت قامت حركة جديدة في الشعر تدعو إلى اقتراب الشعر من هذه اللغة^(٨٩) . كما يعزز دعوته هذه من أقوال ينسبها إلى النوبي يحث فيها بطريق غير مباشر اعتياد الكلام المحكي لغة للشعر من خلال تحليله لنص جاهلي ، « إننا بهذه اللغة الجديدة وبها فقط نتمكن أن نتخلص من الشكل الموسيقي التقليدي ومتفرعاته في سبيل شكل موسيقي حديث نابع .. من لغة الكلام الدارجة على ألسنة الناس في عصرنا^(٩٠) .

(٨٦) نجاد خياطة : « رأي في قصيدة النثر » (مجلة شعر ، شتاء ١٩٦٣) ص ٩٩ .

(٨٧) « أودنيس ، « في قصيدة النثر » (مجلة شعر ، ربيع ١٩٦٠) ، ص ٦٦ ، ٨١ .

(٨٨) يوسف الحال ، « الحداثة الشعرية » ص ١٩ .

(٨٩) المصدر ذاته ، ص ٥٥ وما بعدها .

(٩٠) المصدر ذاته ، ص ٦١ .

ولعل الغريب في هذا الأمر أن الرجل مع دعوته لاتخاذ العامية لغة للشعر لا يجد حرجا البتة في الخُط على التمسك بالتقاليد الشعرية السالفة وقيم التراث ، من خلال مواقف شعراء الحداثة ونقادها الغربيين من أمثال « بيتس » و « بولند » و « اليوت » و « م. ل. روزنتال » . ويبدو أن تأثيره بآراء هؤلاء الغربيين قد أوقعه في شيء من التناقض .

نستخلص مما سبق أن الموقف من « الحداثة الشعرية » عند رواد الحداثة الشعرية يختلف باختلاف الموقف من التراث الذي يكون حجر الزاوية في تشكيل المفهوم النهائي الذي تتمحور فيه هذه الحداثة ، حيث يتراوح الموقف بين البحث عن هوية للحداثة العربية من أعماق التراث ، إذ في التراث عناصر كثيرة يمكن تطويرها وإثرائها لتتلاءم مع معطيات العصر إذا نحن أحسنّا فهمه ، وأن علينا ألا ننع تحت تأثير الحداثات الغربية ، لأنها تصدر عن خصوصيات قد لا تكون بالضرورة ملائمة لاسهاماتنا الحضارية عبر تاريخ ثقافي طويل . وموقف يوازن بين ما ينطوي عليه التراث من إمكانات العطاء ، وبين الاستفادة من معطيات الحضارة الغربية لتأسيس مفاهيم جديدة للشعر ، تمثل سمات المرحلة العربية الراهنة ، وموقف آخر يرى أن أغلال التراث تمثل حواجز ، وأسواراً تحول دون الانطلاق إلى الحداثة الشاملة ، ومن ثم فلا سبيل إلى الحداثة إلا بقلب المفاهيم الثقافية والاجتماعية والدينية ، والتمرد عليها ، باعتبارها مفاهيم قديمة تجاوزها الزمن ولم تعد قادرة على أن تحجب على تساؤلات الإنسان الحديث . هذا التباين في الموقف يعود أساسا إلى أن رؤية الشاعر العربي المعاصرة مشدودة إلى بعدين حضاريين ، الحضارة العربية التي انتهت دورها وأصبحت في ذاكرة التاريخ ، والحضارة الغربية التي تؤثر في حياته اليومية بعد أن قربت التكنولوجيا الحديثة المسافات بين العالم وأصبحت وسائل الاتصال بين العالم تتم في لحظات عبر الأقمار الصناعية . . . هذا الاختلاف فإن ما تطرحة القصيدة العربية الجديدة ، من إشكالات تتصل بالوضع الإنساني العام ، والموقف من العالم تلتقي في مواقفها العامة مع ما تثيره القصيدة الغربية الحديثة ، ولا يعني هذا أن الشاعر العربي يستنسخ النماذج الغربية « للحداثة الشعرية » بل على العكس من ذلك تماما إنه يبحث عن حلول لمشكلاته الإنسانية ، ووضعه المتخلف في إطار رؤية واقعه في تحفة « الحضارة الانسانية » المتجددة ، والتي تمثل الحضارة الغربية نموذجها الأعلى ، ولا يتسنى له ذلك إلا بالتمرد على واقعه وقيمه التراثية ، أو الاعتصام من المد الحضاري الجارف بالتراث ، وأن له ذلك وسطا المتغيرات التي تسد عليه الأفاق . وإذا كان التغيير ، والتغيير ضرورة لا مناص منها ، وسمه من سمات العصر فما العناصر المحدثة التي جاءت تبشر بها القصيدة الجديدة ؟

- ٣ -

٣ - ١ إن العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، لا تلتبس في موضوعاتها ، فالموضوعات وحدها لا تخلق « الحداثة الشعرية » ، فقد تكون الموضوعات حديثة ولكن أسلوب تناولها يتم عبر الأنساق التقليدية ، وإنما تلتبس في الأدوات المعززة بالرؤى والمواقف التي تكشف أستاذ الواقع وحجبه ، فتعري زيفه ومتناقضاته ، وتغوص في أعماق النفس فتعري الإنسان وموقفه وقضاياه وإشكالاته مع العالم .

القصيدة الحديثة رؤيا، ووعي حاد بال اللحظة الراهنة ينطوي على سلوك فكري يصدر عن إيمان « الأنا » بحتمية التغيير من خلال جدلية الصراع بين « الأنا » وتعاليلها على الواقع فترى الواقع وتناقضاته أكثر مما يراه الآخرون ، فتتحول الممارسة الشعرية إلى نبوءة ترهص بنذر التغيير ، ويتحول الشاعر الى أن يكون نبي عصره يستمد وحيه من أعماق الخدس فتتشكل رؤياه من عناصر معقدة يلعب فيها الرمز والأسطورة دورا فاعلا في جميع المتناقضات على صعيد واحد ، والتأليف بينها على نحو يفقد شبكة العلاقات التي تنتظم القصيدة منطقيتها ، فيمنح العالم توهجا جديدا ، ودلالات جديدة .

ولما كانت « الأنا » على الدوام على غير وفاق مع العالم المنحجر من حولها فإنها تسعى الى تغييره ، بالبحث الجديد ، برويا الانبعاث ، وحين تكون الفجوة بالواقع أكبر مما يطاق يصبح « الحلم » سيد التغيير ، ومن الرماد تنبثق الحياة .

أحلم أن في يدي جره
آتية على جناح طائر
من أفق مغامر
أشم فيها لها هياكلًا
ربما لصور فيها سمة لامرأة
يقال صار شعرها سفينة
أحلم أن شفتي جره
قرطاجة العصور : كل حجر شراره
والطفل فيها حطب - ذبيحة العصير
أحلم أن رثي جره
يخطفني بخورها يطير بي لموطن
أعرفه أجهله
ليعليك - مذبذب
يقال فيه طائر موله يموته
وقيل باسم غده الجديد باسم بعته
يخترق
والشمس من رماده والأفق

[أدونيس : الأثر الكاملة (دار العودة
بيروت ، ١٩٧١) ج ٢٥١/١ - ٥٢]

يأخذ الحلم ثلاثة مستويات من الأرهاص بالنبوءة ، والدال « جرة » رمز البعث يتحرك على المستويات الثلاثة ذاتها ، حيث يتحد مع الحلم في تشكيل الدلالة المركزية « للرؤيا » . فعل المستوى الأول : تستقر الجمرة (الرسالة)

القادمة من الأفق على جناح طائر في يد « الأنا » ، فتدرك بعض حواسها صفات الجمرة الأسطورية التي لم تفقد حراستها ، وما تطوي عليه من بشاري الخصب والنجاة (امرأة - سفينة) . وعلى المستوى الثاني تصبح الرسالة في نطاق التبليغ ، فقد وصل المدى إلى متناه ، وتحولت الأحجار إلى شرار ينذر بالانفجار الذي يلتهم حتى الأطفال ويحوهم إلى وقود .

وعلى المستوى الثالث تتحد الرسالة « بالآنا » وتتنفسها تنفسا طبيعيا ، فتحملها إلى أجواء أسطورية تستعذب في أجوائها الموت في سبيل البعث . والطائر الذي يحمل بشارة البعث في مطلع اللوحة ، هو الطائر الأسطوري الذي يحترق ليعود مرة أخرى إلى حياة أفضل ، تاركا وراءه ما ينسب بحتمية العودة ، فمن بقاياها يتشكل الأفق والشمس . ويوظف الحلم كل الطقوس الأسطورية التي كانت تجري في المعابد في نطاق القول غير المسند إلى أحد بعينه (يقال - قيل) حتى تستوعب منطقة الحلم أكبر قدر ممكن من الخيال الأسطوري فالنار عند الأقدمين مطهر فعال إذ تطلق الإنسان من قيود المادة ، لكي يكون قادرا على الاتصال بالآلهة ، والعودة إلى الحياة من جديد ، حاملا معه الخصب والنماء . والتضحية بالأطفال حرقا بالنار جزء من هذه الطقوس الوثنية .

وتتشابك عناصر الرؤيا عند خليل حاوي في قصيدة « السندباد في رحلته الثامنة » في عشرة مقاطع لتعبر عن القلق الروحي الذي يحتاج الإنسان المعاصر وسط إيقاعات الزمن المادي المتلاحقة فيتحذ من السندباد - ذلك المغامر الذي يجوب البحار سعيا وراء المجهول ، رمزا لتعرية الإنسان وإبراز تناقضاته ، ورمزا للرفض والنبتة .

وكان في الدار رواق
رصعت جدرانه الرسوم
موسى يرى
أزمن نار صاعق الشرر
يحفر في الصخر
وصايا ربه العشر
الزفت والكبريت والملح على سدوم
هذا على جدار
على جدار آخر اطار :
وكاهن في هيكل البعل
يربي أفعوانا فاجرا ويوم
يفتض سر الخصب في العذارى
يملل السكاري

[خليل حاوي : الديوان (دار العودة

بيروت ، ١٩٧٢) ٢٣٠ - ٢٣١]

هذا الموقف الساخر يكشف عن عري الإنسان ، وتصدع قيمه ، فالموقف كله ينطوي على عنصر المفارقة الحادة بين المثال والواقع ، ففي المشهد الأول تطالعنا رسومات موسى على الجدران وهو يحفر الوصايا العشر ، وعلى مقربة منها يطالعنا مشهد آخر يفترق هذه الوصايا بارتكاب أبشع الفواحش ، وفي مكان لا يتصور أن تقع فيه مثل هذه الفواحش . وتزداد المفارقة حدة حين يتم التقابل بين الشخصيتين في كلا المشهدين « موسى - الكاهن » ، أو على مستوى الزمن كان .. « يري » « يفتض » ، « يجل » الماضي والحاضر ، مما يثي بعفن الحاضر ، وخواه الإنسان ، وتراجع تأثير القيم الدينية ، هذا الواقع يزلزل كيان السندباد ويدفعه الى رفضه والثورة عليه ، ونجاوزه :

سلخت ذلك الرواق
خليته مأوى عتيقا للصحاب العتاق
طهرت داري من صدى أشباحهم
في الليل والتهار

« خليل حاوي : ٢٣٩ »

هذا الانسلاخ عن الواقع الذي صمم عليه السندباد من خلال تنالي الأفعال الثلاثة الماضية يكشف عن أبعاد الوعي الذي ينطوي عليه السندباد في اكتشاف قدرة « الأنا » على اختراق المجهول ، والاستعداد لتجلبل الرؤيا :

في شاطئ من جزر الصقيع
كنت أرى فيها يرى المنيح الصريع
صحراء كلس مالح بوار
فخرج بالثلج وبالزهر والشار
دارى التي تحطمت
تنهض من انقاضها
تختلج الأخشاب
تلثم ونجيا قبة خضراء في الربيع

خليل حاوي : ٢٤٤

تأتي عزلة السندباد ، وإطلالته على الواقع من « جزر الصقيع » مرحلة في طريق الاستعداد لتلقي الرؤيا التي ما انفك يبحث عنها ، وما فتئت تلح عليه خاطرا بعد خاطر - وتستمد دلالة « المنيح الصريع » إجماءها من الموروث الديني ، كما هو الشأن مع الوعي حين يتعمص النبي (ﷺ) . ويغيب الوعي فتجلبل الرؤيا عبر دهاليز « الغيبوبة » فيرى السندباد مشهدين في وقت واحد ينهض أحدهما على أعقاب الآخر في حركة متواصلة في اتجاهها الرأسي والأفقي . ويتشكل المشهد في مناخ أنثوي خالص يرقب منه السندباد لحظة الميلاد من خلال كثافة أفعال الحركة المسندة الى مؤنث « تخرج » « تحطمت » « تنهض » « تختلج » « تلثم » « تنجيا » وتجمع الانوثة بين العقم

(صحراء كلس .. بوار) وبين الحصب (تخرج بالثلج وبالزهر ...) لكنها في الثاني أقوى منها في الأول ، لأن العقم مرحلي ، والأصل في « الأنوثة » الحصب والنماء والميلاد .

ولكن المسافة تبقى ممتدة بين تحقق الرؤيا في الحلم ، وتمتعها في الواقع الى حد يدفع السندباد إلى البكاء لأنه يحس هذا الشيء الذي يمضي ، ويمضي خلفه ولكنه لا يعيه :

ونوزت من عمتي منارة
أعابن الرؤيا التي تصرعني حيناً
فأبكي

كيف لا أقوى على البشارة ؟
شهران طال الصمت
جفت شفتي

متى متى تسعفني العبارة
وطالما ثرت جلدت الغول والأذئاب في أرضي
بصقت السم والسباب

فكانت الألفاظ تجرى من فمي
شلال قطعان من الذئاب
واليوم والرؤيا تغني في دمي

وفطرة الطير الذي تشتم
ما في نية الغابات والرياح
تحس ما في ربحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول
تفور الرؤيا ، وماذا
سوف تأتي ساعة
أقول ما أقول

خليل حاوي : ٢٦٠ - ٢٦٢

هذا المقطع من القصيدة يشف عن عمق ما يعانيه السندباد من صراع بين سرالية الحلم الذي ينبج فيه نور الرؤيا ، وبين حالة الصحو حين تنأى اللغة نفسها عن نقل تباشير هذه الرؤيا ، ويتمحور هذا الصراع الذي ينشب بينهما ابتداء حول عجز السندباد عن التعبير عن الحس الذي يمور في باطن الأعماق . وتستدعي دوال الأسئلة ، الماضي التنبيري للسندباد على نحو تقابلي مع الحاضر ، فتتجسد المفارقة على نحو حاد حين تكون اللغة في الماضي « شلال قطعان من الذئاب » ، ولكنها في الحاضر تقع خارج دائرة التعبير ، صمت طويل وشقاء جافة . وتشير

دوال « ثرت » ، « جلدت » ، « بصقت » الى مدلولات هي من صميم التجربة اللغوية للسندباد ، ومع هذا فان اللغة لا تسعف السندباد في كسر حاجز الصمت ، ويطول الصمت ! وتبقى أسئلة الدهشة تتلاحق من غير أمل في انفراج تعبيرى ينقل غناء الرؤيا الذى يسرى في دماء السندباد من حيز الحلم الى حيز الواقع ، هذا العجز يجسد طبيعة الرؤيا الباطنية ، وعجز اللغة عن نقل هذا الذى يتفاعل في الباطن الى درجة الغليان « تفور الرؤيا » لكن السندباد لا يعرف اليأس فإحساسه الباطني بانكسار حاجز اللغة ، كإحساسه بهذا الذى يريد أن يطفو على السطح وتحذله اللغة ، ويتوجه ضمير المتكلم في القطعة الى مخاطب حاضِر غائب في وقت واحد وهو اللغة . ويقدر ما تتوحد اللغة والرؤيا باعتبارهما إحساسا غامضا ، يتحد السندباد بالكائنات التى تشترك معه في هاجس الآتي قبل أن يولد ، فدورة الزمن حبلى بالمجهول المحسوس ، وأحسب أن دلالة « فطرة الطير » في هذا المقطع تشير الى الصفاء والنقاء ، ويزيد من عمق هذه الدلالة ارتباطها بالغابات والرياح في المقطع ذاته . والغابة هى مهد الفطرة الأول ، وفيها تتجدد دورات الحياة بشكل لا تحفظه فطرة الكائنات .

ويستثمر صلاح عبدالصبور الشخصية الفولكلورية في قصيدته « مذكرات الملك عجيب بن الحصب » فيضحه قناعا تتشكل من خلاله رؤيا واقعه الفاسد ، وقلقه من خواء الانسان وعيشة الحياة بمواقف ساخرة تنبئ برفض البنية الاجتماعية :

لم آخذ الملك بحد السيف ، بل ورثته
عن جدي السابع والعشرين ، (ان كان الزنا
لم يتخلل في جذورنا
لكني أشبهه في صورة أبدعها رسامه
رسامه .. كان عشيق الملكة)

صلاح عبدالصبور : ديوان صلاح عبدالصبور
(دار العودة ، بيروت : ١٩٧٢) ج ١ / ٢٥٣

هذه التعرية الحادة التى تكشف عن غمضة الكون الذى يخضع له الإنسان ، تنصدر مقدمة القصيدة من خلال إطار عام يفضح الدور العام الذى تقوم به بعض الشرائع الاجتماعية في تكريس الواقع الاجتماعي المريض . ويثير هذا المدخل علاقات جدلية تتمثل في علاقة الملك بالسيف ، والملك بالوراثة ، والزنا بالعفة المفهومة ضمننا من السياق . ومع أن الشك في سلامة الأصول أمر لا يمكن نفيه تماما ، ولا سيما مع الامتداد الطويل لسلسلة النسب إلا أن المدهش هو هذا الربط بين شبه الأب والابن من خلال الصورة المرسومة لتأكيد صحة البنية مع أن المناخ الذى رسمت فيه الصورة ينفي ذلك « رسامه كان عشيق الملكة » للحاجة ولو الى شبه يقين ! في عالم يفتقد نور الحقيقة .

ويأخذنا « الملك عجيب » في مذكراته عبر دهاليز الحياة فيروى لنا صورا لأغماط الفساد الذى يتمرغ به الانسان ، حتى أصبح أسلوب حياة لأغماط من البشر يجدون فيه ذواتهم وينغمس هو نفسه في أجواء هذه الحياة فعري ذاته :

لو قلت كل ما تسره الظنون
لقلتموا مجنون
والملك المجنون !
لكنني أبحث عن يقين
في مجلس الصبح أباً تاج وصولجان
تقطيب عينين وبسمتان
أو بسمه تعقبها تقطيبتان
وكل حال لها أوان
لكنني في غددي إنسان
وافزعي من المساء إذا أطل
وأفزعي من حيرة الأفكار في السبل
أبحث في كل الحشايا عنك يا حبيبي المقنعة
يا حفنة من الصقواء ضالعه
هل تحفنين في الجسد
أعصره فينتفض
وحين يروى يتروى ولا يرد
وبعد ساعة يعود الظلم كأن كل ما ارتوى
كان سرايا أو زيد

صلاح عبد الصبور : ج ١ / ٢٥٧ - ٢٥٨

لايكشف « الملك عجب » كل أمتار الحياة ، أو ما يجري في العالم من حوله لأن المستور خارج دائرة العقل ، لكن الموقف كله المعلن والمستور ينطوى على مجاهدة الأنا في الوصول الى « يقين » ضمن دائرة الشك الواسعة في قيمة الانسان في هذا العالم . والدلالة هنا تحيل إلى دلالة قبلها تتعلق بالدليل الواهي بصحة النسب !! في مقدمة القصيدة . وترى « الأنا » نفسها في موقعين تنظمهما ثنائية الصباح والمساء ، في الأول تنلبس الأنا بمقتضيات القوة « تاج وصولجان » مع حركات إشارية تنطوى على ثنائية تعارضية « تقطيب عينين » « بسمتان » أو « بسمه » « تقطيبتان » تفرضها بروتوكولات تمثيلية لا تعكس جوهر الإنسان ، وفي الثاني تتجلى إنسانية « الأنا » مع التوحيد فترتد الى نفسها فنصرح فزعة من قدم المساء ، و « حيرة الأفكار في السبل » ويقدر ما تنطوى هذه الدلالة على التمزق النفسي الذي يسحق الأنا في بحثها عن جوهرها ، يظل الأمل في العثور على « الحبيبة المقنعة » هو الذي يضيء عتمة الأنا ، ويدلنها إلى البحث عن « حفنة من الصقواء ضائعة » لكن فضاء الوعي في كلا الموقفين يفشل في الوصول إلى هذه الحقيقة المتقدمة ، ولم يبق أمام « الأنا » إلا أن تجرب حظها مرة أخرى خارج دائرة الوعي ، فلعلها تحقق ما كانت قد فشلت فيه من قبل ، فترتد الى أقرب شيء إليها وهو الجسد « هل تحفنين في الجسد » ١٩ ويبدو

السؤال مغريا في الوصول إلى هذا الذي يربب منك بمجرد أن تسعى وراءه ، ويشير مدلوله إلى النشوة الجنسية ، لكن يتبين أن النشوة الجنسية تظل دون مستوى هذه الحقيقة ، فهي غيبوية هلامية ، تنطوي على ثنائية تعارضية (يروى ينزوى » يعود الظلم ») وسبب فساده يعود إلى أمرين الأول وقوعها في مدار زمني قصير (وبعد ساعة) لا يتيح فرصة اكتشاف المجهول ، والثاني مرتبط في الأول فقصرها يجعل الظلم في حركة دائبة إلى الارتواء ويقدر ما يفقد الجسد الارتواء تفقد الأنا الوصول إلى الحبيبة « المقنعة » ويقع الجميع في مدار السراب . وتبدأ حركة البحث من جديد !:

هل تخفتين في غيابة الكؤوس والخشيش والأفيون .

.....

لقد خلطت أكؤسا بأكؤس كثار

ثم مزجت أخضرا بأسود بنار

شممت خلطة البهار ، ثم غصت في البحار

حين رأيت رأي العين طائرا برأس قرد

وحينا أراد أن يقول كلمة نوق

كان له ذيل حار

ضحكت حتى قضضت ضلوع صدرى

ثم غفوت

وينطوي السؤال الذي يتوجه إلى شيء خارج الزمان والمكان على إحساس قوى بالاتجاه نحو العالم السفلي عالم الخارئين والحشاشين ، والمخدرات ، لتحقيق أطول قدر ممكن من الغيبوية ، فتعد الأنا تركيبات عجيبة من هذه السموم ، تأخذها في لحظات إلى خارج دائرة الوعي ، في رحلة إسراء باطنية ، وتتحقق الرؤيا لكنها ليست الرؤيا التي ظلت تبحث عنها ، انها خليط عجيب من تركيبات حيوانية تشير مدلولاتها إلى الإنسان . هذا الإرهاص الأول بسقوط الإنسان عبر المخدر يثير سخرية الأنا ويدفعها إلى مزيد من التجريب للبحث عن الحقيقة المنشودة فيكون الحلم آخر المطاف :

رأيت في المنام أنني أقود عربه

تجرها ست من المهارى

تمجوب بي الوديان والصحرى

وفجأة تحولت غيوها قطا

تمشي الى الورا ، وجهها ، عيونها تبص لي شرارا

ثم غدت عيونها نجوما

هذا النجم . . . النجم القطبي

الدب القطبي الأبيض

صارت قطبي ديبه

يمخطو نحوى الدب القطبي ليأكلني
أو يأخذني ليملقني في ذكـه
أتحيل أني قد علقت بفك الدب الأبيض
إني أتدلى من أسنان الدب الأبيض
يا خدام القصر ويا حراس ويا أجناد
..... ويا ضباط .. ويا قادة
مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
سقط الملك المتدلي جنب سريره

تدخل الآن مباشرة منذ بداية الحلم في شبكة العلاقات التي تنتظم جزئيات هذا الحلم فتصبح طرفا فاعلا في تشكيل دلالات النهاية ، ويشير الحلم إلى ثنائية تعارضية في مسار الحلم فنرى العربة تندفع في حركة أمامية عنيفة إلى لا مكان ، ومع هذا تبقى العربة والخيول الستة تحت السيطرة ، وتتمتع دلالة البحث عن الحقيقة من خلال الفعل المضارع ومحجوب ، الذي يقترن بفاعلية الحركة نحو الكشف ، ثم يحدث التحول فجأة والعربة في قمة اندفاعها ، فتتهار مكونات الحلم ، وتراجع حركته الى الخلف في سلسلة متلاحقة من التحولات تفقد فيها الآن قدرتها على التحكم في مسار العربة التي بدأت تندفع إلى الوراء ، بعد أن بدأ التحول والتحويل والتغير في الطاقة المحركة للعربة ، فالخيول التي تجر العربة في حركة أمامية ، تحولت إلى قفط ترجع بالعربة إلى حركة معاكسة للأولى ، ومع هذا التحول تبدأ مكونات الحلم تتجمع في سلسلة من التفاعلات المرتكزة على النظائر . لتتأثر في شبكة من الخطوط ، التي تتجمع في نهاية الحلم لتكون الحقيقة التي جاهدت الآن في الوصول إليها . وتبدأ الرؤيا في التكون مع التحول الذي طرأ على خلقه الخيول ، التي انمسخت فجأة إلى قفط ، فخطففت العربة ، وأظهرت الشر لقايد العربة وانعطفت بها نحو رحلة فضائية محكومة بعامل التغير المتلاحق من جانب القوة المسيطرة ، القفط ، والخوف والدهشة من جانب الآن حين ترتد هذه الحيوانات لنهاجها ، لكن هذا التغير في الحلقة من خيول إلى قفط يعينها نجوم ، الى دبة هو الذي يضيء منطقة الحلم فتحقق الآن من سقوط الإنسان «سقط الملك المتدلي جنب سريره» والسقوط هنا تأكيد للأعراض الأول الذي أشرنا اليه في المقطع السابق . ويبقى الحلم وجهه من وجوه الإسراء الذاتي نحو عالم اللاوعي تكشف فيه - في أغلب الأحيان - أوجه الحقائق المختبئة في عالم الوعي .

وقد تأخذ الرؤيا والتبوء ، بعدا آخر في عملية التجلي حين تمتلئ أعماق الشاعر بصدق الرؤيا التي انكشفت له خلال مجاهداته لها ، فلا يجد مندوحة من الجهر بها بأعلى فمه محمدا بجمعه وأهله من الكارثة التي يراها وتيقنها حواسه الداخلية متخذاً وضع نبي يتجلى على قومه محذرا لهم من عبايتهم :

قلت : فليكن العدل في الأرض ، عين يعين وسن بسن
قلت : هل يأكل الذئب ذئبا ، أو الشاة شاة ؟
ولا تضع السيف في عني اثنين : طفل .. وشيخ مسن

ورأيت ابن آدم يردى ابن آدم يشعل في
 المدن النار، يفرس خنجره في بطون الحوامل
 يلقي أصابع أطفاله علفا للخيول، يقص الشفاء
 ورودا تزين مائدة النصر... وهي تن
 أصبح العدل موتا، وميزانه البندقية، أبنائه
 صلبوا في الميادين، أو شنقوا في زوايا المدن
 قلت: فليكن العدل في الأرض لكنه لم يكن
 أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجاهل
 بالطيلسان-
 الكفن.....
 ورأى الرب ذلك غير حسن!

أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة
 (دار العودة، بيروت ١٩٨٥) ٢٦٩

تستمد النبوءة هنا زخمها من الموروث الديني الذي يجسد جوهر العدالة في الأرض وعلاقة الانسان بأخيه
 الانسان على ضوء تشابك هذه العلاقات الشخصية، وما تنطوي عليه من تناقضات في السلوك، ينجم عنها غياب
 العدالة، وينطوي الموقف منذ بداية مقطع القصيدة على مفارقة سلوكية في الجنس الواحد، «هل يأكل الذئب
 ذئبا»، «أو الشاة شاة»، أما الإنسان فهو على النقيض من ذلك يردي بني جنسه، يضر النار في المدن... الخ.
 ويقع مجال النبوءة في دائرتي الأمر والهي، وهما من متعلقات التبليغ في الرسالة، ولذا تسود الجملة الفعلية جسم
 النص على نحو أفقي، فتتجاوب دلالاتها مع فعل القول الماضي الممتد بشكل رأسي في النص، ومع أن هذه الصيغة
 ترد في الماضي غير أنها مرتبطة دلاليا بالحاضر، ومفتحة أيضا على المستقبل إذا وضعنا في الاعتبار أن الحاضر يستعصي
 على الحل ولهذا يتكرر فعل القول ثلاث مرات ليعمق هذه الدلالة، وينشط في الوقت نفسه فعل الذاكرة فتلتقط
 التفاصيل البشعة التي يزرعها الواقع الذي تحاوره، فتعريه تماما من خلال تلك الرؤى المتلاحقة التي تتغلغل في كل
 أجزاء القصيدة، لتكون في النهاية الدلالة المركزية التي تنطوي عليها دوال «العدل» في المفهوم الانساني، لتتناقض
 : إ بعد على نحو حاد مع الدلالة الدينية للعدل التي تنصدر مطلع النص، «عين بعين» و«سن بسن»، باعتبار
 الفصائص من جنس الفعل. فعل المفهوم الانساني تتحدد الدلالة بنقيضها الظلم المفهوم من السياق: «أصبح
 العدل موتا» «أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجاهل» وتشير المساحة البيضاء قبيل نهاية النص إلى أن
 تناقضات الواقع الانساني وصلت إلى أبعد من الحد الأقصى، وأن الطاقة التعبيرية تتوقف لعدم قدرة اللغة على رصد
 هذا العري الفاحش للانسان. و«الكفن» هو المفتاح الذي يفسر أبعاد الدلالة الغائبة في المساحة البيضاء، التي ترك
 أمرها لخيال متلقى النص. ولعل مما يزيد في عمق وإجاء هذه الدلالة الغائبة أن تردف بجملة «ورأى الرب ذلك غير
 حسن!».

وتمتجج الرؤيا والنبوءة عند البياتي ، بأحاسيس الغضب والخيبة حين لا تجد الرسالة المبلغة إلى متلقيها الاصداء واعراضا ومقاومة ضارية وإهانة وعذابا يتعرض له صاحب النبوءة :

قلت لكم - لكنكم أشحنتم الوجوه

: عالمكم مزيد وحبكم مشبوه

يا أيها الأبقار ، يا بهائم في السوق

قلت لكم : علفكم مسروق

لكنكم نفختم في البوق

قلت لكم :

أحسن في الهواء

رائحة الطوفان والوباء

لكنكم شهرتم السيوف في وجهي

وأمرجتم خيول الصلف العرجاء

نفختم أوداجكم

يا أيها الضفادع العمياء

شربتم البحار

وانحسر التيار

سرقتم كنوزي المخبوءة

لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة

وها أنا في السوق

أضرب في السباط حافي القدمين

عاريا مشنوق

يتحرك النص وفق العلاقة الجدلية بين مبلغ النبوءة الأنا (النبي) والمبلغين بها : أو إن شئت الدقة ، فقل إن ثلاثة أطراف أساسية في هذا النص تتحرك في مسارات تعاضدية : الأنا ، والنبوءة ، والمجموع ، وكل هذا يتم في إطار العلاقة بين الرؤيا والذاكرة . فعل المسار الأول تنسليخ الأنا عن عالمها لتؤكد هويتها التي تختلف عن هوية العالم المحيط بها مما يتطور عنه في النهاية حركة جدلية بين الأنا والمجموع ، وعلى المسار الثاني تقابلنا النبوءة الموجهة إلى المجموع فتتسطر شطرين ، شطر بلغ إلى متلقيه «قلت لكم» ، وشطر لم يتم إبلاغه «لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة» . وهي باختصار نبوءة لم يكتمل إبلاغها ، وعلى المسار الثالث نلتقي المجموع الذي يتخذ بدوره موقفين يتطور أحدهما عن الآخر على نحو درامي يتمثل في اعراض سلبي مقترن بالتهديد في بادئ الامر ثم يتحول إلى إيقاع الأذى «بالأنا» .

تبدأ القصيدة بفعل ماضٍ مسند إلى متكلم يخاطب جماعة « قلت لكم » الذي يتكرر ثلاث مرات عبر أبيات القصيدة ، ويفرض ثنائية ضدية (أنا-أنتم) تزيد من حدة التوتر الذي يغمز شبكة العلاقات في النص . ويتم التركيز فيه بشكل واضح على جزليات الزمن الضائع الذي لم تثمر فيه النبوءة ، ولذا تغطي صيغة الفعل الماضي معظم مساحة النص ، وما جاء فيها بغير هذه الصيغة فهو مرتبط دلالياً بالماضي في الغالب ، ومنفتح في الوقت نفسه على الحاضر . في إطار هذه الصيغة تنشط الذاكرة في التقاط كل الرؤى التي تسربت بفعل الزمن ووضعها في مواجهة المجموع مرة ثانية ، لتعطي «الأنا» فرصة لمواجهة الطرف الآخر وتعريفه تماماً مما يرفع من درجة التوتر والصراع الذي تدفع الأنا ثمنه في نهاية المطاف . وتأخذ الرؤيا ثلاثة أدوار في عملية التبليغ كل منها مرتبط بموقف مضاد من الطرف الآخر ، مما يقعد «الأنا» السيطرة على الموقف فتطرح قاموس الشكائم كبديل عن خيبة الأمل في المجموع ، فترتفع الأنا درجات ، في مقابل انحدار المجموع إلى درك الحيوان «يا بهائمًا في السوق» ، «يا أيها الضفادع العمياء» مما يشير إلى حالة يأس تام من النفاذ بالرؤية إلى عقل الآخر ، ومع أن الرؤيا لم تكتمل فصولها فإن الأنا (الني) تضرب في السياط عارية . ولا يخفى أن دلالة الضرب والاهانة التي تتعرض لها الأنا بتجاوب أصدائها مع الموروث الديني الذي يفيد بتعرض الأنبياء إلى إيذاء قومهم في كل مكان وزمان . وينطوي زمن الضرب على مفارقة مع زمن القول للأنباء بأبعاد العلاقة بين القول والفعل حين يتم ذلك في إطار من العلاقات الانسانية المتناقضة ، ولذا نلاحظ منذ بداية النص ذلك التوتر العنيف بين الأنا والآخر الذي يشير إلى مواقف سابقة تنسم بالسلبية المطلقة من الآخر تجاه «نبي المعرفة» الأنا ، وهنا يصبح الآخر هدفاً مقصوداً إخضاعه لحركة الأنا من خلال تحقيره وتسفيهه «يا أيها الأبقار» «عليكم مسروق» «نفختم في البوق» «شربتم البحار» مما يبنى بضراوة المقاومة ، وتسهم هذه الحمل العنيفة في دفع حركة القصيدة نحو النهاية : ثم تحدث المفاجأة أن تنتهي الأنا قبل سماع بقية النبوءة .

٣ - ٢ ومن المرتكزات الأساسية المحددة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لعمية اللغة ، واستحدثاته لغة شعرية جديدة تنمرد على القوالب التي لاكتنها الألسنة حتى أصبحت فارغة من مضامينها الحقيقية . والشاعر حين يتمرد على اللغة ، أو بعبارة أدق يتمرد على عمية التعبير يعيد خلق اللغة من جديد ، ويفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ ، من خلال البني العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى البؤرة المحورية في النص ، والتي تنفجر عنها تلك العلاقات مانحة الألفاظ دلالات وإيماءات جديدة . «والشاعر بقوله ، لا بتفكيره وإيساسه ، إنه خالق كلخات ، وليس خالق أفكار ، وترجع عبقرية كلها إلى الإبداع اللغوي» .^(١١) واللغة الشعرية إحساس ووعي مقصود لذاته ، إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها ، وتعلن عن نفسها بشكل سافر ، كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية ، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار ، بل أشياء مطلوبة لذاتها ، وكيانات مادية مستقلة بنفسها ، وعلى هذا تتحول الكلمات من دوال إلى مدلولات .^(١٢) وينقل «هيكز» عن «رومان جاكوبسن» قوله : إن السمة البارزة للشعر تعود في الحقيقة إلى النظر إلى الكلمة باعتبارها كلمة

(١١) جان كرمون ، «بنية اللغة الشعرية» ، ترجمة محمد الولي وعبد المعز (الدار البيضاء ، ١٩٨٦) ، ص ٤٠ .

Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977) p. 63, California, 1977.

وليست مجرد وسيلة تشير إلى مادة معينة ، أو انفجارا لعاطفة ، فالكلمات وترتيبها ، ومعانيها ، وأشكالها الداخلية والخارجية كلها تتطلب قيمة في حد ذاتها .^(٩٣) ولا يعني هذا أن الكلمة تكتسب هذه القيمة بمعزل عن السياق العام للنص ، بل تتحدد وظيفتها الحقيقية من خلال وجودها ضمن بنية تعبيرية تحدد إعائها الدلالية في جسم النص الشعري . ولعل الذي قصده «جاكوبسن» من عبارته السابقة ، هي نفي العلاقة بني الدال والمدلول ، إذا كان ثمة علاقة بينهما فهي علاقة اعتبارية . فالكلمات إشارات ، والإشارات لا تحيل إلى أشياء وإنما تدل على مفاهيم ، وهذه المفاهيم سياتي فكرتها ، وليست مادية ،^(٩٤) بمعنى أنه لا علاقة بين الكلمة ، وما تدل عليه في عالم المادة .

ولعل مما يميز اللغة الشعرية الحديثة عن غيرها اتسامها بالطابع المحسوس للبنية التركيبية ، والإحساس بالمظاهر الصوتية ، والدلالية لللفظ^(٩٥) .

نقول نازك :

الله أكبر

الله أكبر

هتاف الأذن في سيناء تبهر

من موجها تسيل في الصحراء أنهر

الله أكبر

نداء رحمة ند تشربه الرمال

مد جناحيه ، ارتقى في حضن التلال

محمولة أنغامه على شراع أبيض مروره معطر

الله أكبر

يا صائمون أفطروا

من شفة المؤذن الخاشع يهيم المطر

والله بأسط عليكم أجمل الظلال

تسبيحة معطرة

(٩٣) نفسه .

Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation* (Yale University Press, 1982), P. 24.

(٩٤)

(٩٥) تزيينان تومرودوف ، ولقد التقى منشورات مركز الأمل القومي ، بيروت ١٩٨٦ ، ترجمة سامي سويدان . ص ٢٤ .

ورحمة من السماء انحدرت معسولة مقطره
يشرب تجمعاتها المعسكر القابع في الظلماء
عطورها منهمة على جنود مصر في سيناء

تجمعوا وخيموا فوق قفار محرقات الرمل في الصحراء
وهم عطاش لم يذوقوا منذ أمس الماء
شفاههم منعصره
صياهم من عطش حناجر مستعره
لكن في وجوههم ضراوة الصاروخ والمدافع المزججه
والله أكبره على شفاههم غناء
بنورها ، بسرها يزحزون القلعة الشاه
ومن لثات العطش القاتل باتوا يشربون حرقة الهواء
عيونهم تستمطر السماء
رباه فجر بين أيدينا عيون الماء
هات اسقنا يا رب من لدنك كأس رحمة مطهره
يا واعد المؤمن بالصبحو وبالظل الندى الظليل
هات اسقنا كما سقيت الطفل إسماعيل
كما رويت أمه الواهة المنكسرة
بعد هيام ضائع طويل
في مدن العويل

نازك الملائكة : يغير ألوانه

البحر (مطبوعات وزارة الاعلام

العراقية ١٩٧٧) ص ٢٥

إذا أمعنا النظر في لغة هذا الخطاب فنانا نجد بعض التوازنات المرتكزة على مستوى الإحساس الصوتي كالتي
بين كلمات «سيناء وصحراء» و«تجر وأنهر» ، و«الرمال والتلال» ، «افطروا والمطر» ، و«معطرة ومقطرة» ،
و«الخاشع والقابع» و«السماء والظلماء» و«تجمعوا وخيموا» و«شفاههم وصياهم» ، و«منعصره ومستعره» و«بنورها
وسرها» و«السماء والماء» و«مطهره ومنكسره» و«الظليل وإسماعيل» و«طويل والعويل» . وهذه التوازنات الصوتية

تسهم بشكل واضح في إثراء وتوليد الإيقاعات الموسيقية التي تضفي على الخطاب حيوية موسيقية تعوض عن نظام الشطرين الرتيب . أما على المستوى الدلالي فتواجهنا كلمات «الصحراء» ، «الرمال» «قفار» . عطاش ، لهات ، العطش ، اسقنا ، وتنطوي كلها على دلالة فقد الماء ، وشدة الحاجة إليه ، ولذا تقابلها كلمات مثل «تسيل» ، «أنهر» ، «ند» ، «يهي» ، «الطر» «مقطره» ، «يشرب» «منهمره» «الماء» «عيون الماء» «رويت» لتدل على الماء ، وكثافة الرطوبة والسيولة في مقابل الجفاف .

أما الانزياح الدلالي الذي نوظفه الشاعرة في هذا الخطاب فيتمثل في جملة «الله أكبر» التي تتكرر خمس مرات عبر أنساق النص ، مشحونة بقوة دلالتها الإيمانية ، لتكتسب بدلالة خاصة في نسج النص فتنحول بديلاً عن الماء «من شفة المؤذن يهيم المطر» ، وتنفرع عنها انزياحات كثيرة تتمثل في الاستعارة التي تلعب دوراً فاعلاً في النص ، فمتعلقات الاستعارة التي تلح عليها الشاعرة كما في المقطع الأول والثاني من النص ليست من المألوفات في اللغة العادية . وتستخدم الشاعرة الفعل «تستطر» للدلالة على طلب الغيث في حين أن الاستمطار في اللغة مرتبط بالعذاب (وأعطنا عليهم حجارة من سجيل) لا بالسحاب ، غير أن هذا الاستعمال شاع على ألسنة الناس واكتسب دلالة لم تكن معروفة في اللغة . وتسيطر الجملة الاسمية على معظم نسيج النص بشكل لافت للنظر ، فتوحي بالسكون وتوقف الحركة وخودها ، وهذا يتفق تماماً مع حالة الإعياء والتعب الذي أصاب هؤلاء الجنود بعد نفاذ الماء والتعب الذي استهلك قواهم نتيجة الحصار المفروض عليهم . ثم تأتي أفعال الأمر في نهاية المقطع لتوحي بإمكانية تجاوز السكون والقلق والموت عطشا ، وأن الأمر كله متوقف على فعل خارج نطاق القوة البشرية ، وبما يزيد في قوة هذا الإيماء استخدام حادثة إسماعيل وأمه هاجر حين تركهما إبراهيم عليه السلام في مكة بلا ماء . وتفجر الماء من تحت قدمي إسماعيل . ولا مراء في أن وعي الشاعرة كان حاضراً حضوراً تاماً لحظة تشكيل هذا الموقف اللغوي الذي يفرض بنية خاصة تتطلبها توجهات النص .

وإذا كانت اللغة الشعرية الحديثة لا تتحقق إلا بتجاوز المألوف والعادي في اللغة فإن كثرة الانزياحات عن الثوابت اللغوية يجيل الخطاب الشعري إلى طلاس مغميات غير مفهومة :

عراف ، قل ...

- لا شيء ،

هذا غيز اللغة العجينة

لا شيء ،

تاريخ النساء خدة ،

وحنان طينه

- ودهنها المعدني ؟

عراف قل كل شيء ...

- والدهن كالوسام أو شاره
علامة السيد : كل شيء
هدهان في يديه أو ستاره
للزمن اليابس كالمرجون
للزمن المخزون
في امرأة ..
والدهن معدني
عملك .

يتزل قبل البحر في كتاب
يستوطن الأغوار أو يستوطن الصواري

أدونيس : الآثار الكاملة

ج ٢٧/٢

لا يحيل النص هنا إلى مدلولات واضحة لتلقيه ، بل يترك له حرية إنتاج النص من جديد ، بعد تحرير لغته من براثن الاستعمال الكلامي . إن بعثرة اللغة الشعرية للنص . على هذا النحو تعكس رغبة في عالم اللاوعي ، للتوازي مع بعثرة العالم ، والفوضى التي تسود كثيرا من زواياه ، وعلى هذا فهناك من حيث المبدأ تلازم بين فوضى النص ، وفوضى العالم الذي يعاني الشاعر من مرآته . تكشف القراءة الأولية للنص عن بعدين أساسيين في تركيبته البنائية ، الأول ، اللغة ، «هذا غيبز اللغة العجيبة» ، إشارة إلى إعادة تشكيل اللغة وفق معطيات العصر لا معطيات التاريخ ، ومن ثم تصبح كتابة القصيدة هدما للغة وإحياء لها في وقت واحد ، والثاني المرأة الوجه الآخر للحياة أو للأرض ، والعلاقة معها هنا حتمية لا يمكن تجاوزها أو الاستغناء عنها ، إلا باستغنائنا عن الحياة نفسها . ويتجلى ذلك بوضوح من خلال هذا الربط المدهش بين امتداد تاريخ المرأة ، «تاريخ النساء مخده» . و«حنان طينه» رمز الأرض مما يقوى من تشابك العلاقة بين المرأة والأرض . ويسيطر التداعي على النص فيخلق حالة ، أو تيارا متدا من تداعيات الاسماء التي توحى بتجاوز الزمن ، بدءا من «عراف» - «اللغة العجيبة» - «تاريخ النساء» - «دهنها المعدني» (سر الأنوثة في المرأة) «الدهن كالوسام» ، «علامة السيد» ، «هدهان في يديه» «الدهن معدني» . ولا تخفى الدلالة الجنسية في البيت الأخير من النص . ويتضمن النص صمنا لغويا في بعض أجزائه يأخذ ثلاثة مستويات الأول : نقط ممتدة تأتي في نهاية السطر كما في الأبيات الأول ، والثامن ، والرابع عشر ، والثاني : خط يأتي في أول السطر كما في الأبيات الثاني والسادس والثامن ، والثالث : بياض تام يأتي في نهاية السطر مسبوق بفاصله ، كما في البيت الثاني ، والرابع والسادس عشر ، أو يأتي في أول السطر كما في البيت السادس . واللغة الصامتة مع المستوى الأول مفتوحة ترك تقديرها للقارئ ، ولكنها مع الثاني محدودة بكلمة ، أما المستوى الثالث فيجمع بين اللغة المفتوحة ، والمحدودة . فإن كان البياض في أول السطر فاللغة محدودة بجملة ، وإن كان في آخره ، فاللغة مفتوحة . وعلى هذا فإن الشاعر يشرك القارئ معه في إنتاج دلالة النص الغائبة الممثلة بالصمت .

ويمثل البياض ، الذي يشكل أحد معالم القصيدة المعاصرة ، الصمت الذي يتغلغل في جسد النص ، مشيراً إلى توقف اللغة عن العمل ، فاللغة «لا تقدر أن تتجاوز سطح التجربة ، أما الباقي فيظل خارج اللغة يلفه الصمت»^(١٦) :

وأن على التحلي ببعض الشجاعة

.....

وأقول لهم :

- لن أجب عليكم فلستم قضائي !

أقول لهم :

- قد يكون صحيحاً ، وقد لا يكون

أنه يدي ... أو طوته الظنون !

أقول لهم !

- بل أنا ملذّب ! فاقتلونني !

.....

أحمد عبدالمعطي حجازي :

مرثية للممر الجميل ، دار

العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ٧٧

(١٦) أنوفيس ، «زمن الشعراء» ، ١٢٧ .

١ - ٠

يحتاج البحث عن انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي ، لإثباتا بمرجة جديدة في الشعر العربي الحديث ، أن نحدد أولا مدلول النموذج . ويتفرع عن هذا وصفه بأنه رومنسي أو واقعي ، ثم مايطرأ على هذا وذلك من تغيير يمكن أن يصل الى حد الانكسار .

ترتكز فكرة « النموذج » على وجود قيم مشتركة . أي أنها تؤخر فكرة العبقرية الفردية والابداع الفردي وتخضعها لنمط متعارف عليه في ثقافة معينة وزمان ومكان معينين . ويمكن أن يكون للاستاذية والتلمذة دورهما في خلق النموذج وتطويره ، كما يمكن أن يكون للتركيب الاجتماعي للجمهور المتلقي ومتطلباته الذوقية الكلمة الأولى والاختيرة في تكوين « النموذج » حسبها يرى الباحث ، ولكن النموذج يبقى في جميع الأحوال منسوبا الى الخلق الجماعي ، ومن ثم فهو أقرب الى علم الاجتماع الأدبي منه الى النقد التقليدي ، الذي يقصر الدراسة الأدبية على « القمم » حسب تعبير لانتون .

. ولعل الميل المعاصر الى دراسة الأدب على أنه عالم قائم بذاته ، مستقل بقوانينه ، يرحب بفكرة النموذج على أنه نوع من « البنية » التي أن يجب أن تستقرأ من الأعمال الأدبية نفسها ، دون تكلف البحث عن نوع من « التوازي » أو « التفاعل » بينها وبين البنيات الاجتماعية الأخرى . ولكن هذا الموقف لا يمثل « البنيوية » في جوهرها فضلا عن النقد الأدبي الحديث في عموميه . وهو أدل الى أن يكون تعبيراً عن موقف بعض الفئات المتحكمة التي ترى من مصلحتها إبعاد الأدب عن التأثير في الحياة ، وهو البديل المناقض للموقف الذي تتبناه فئات متحكمة أخرى : أعني إخضاع الأدب إخضاعاً تاماً للسياسة .

انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر

شكري محمد عياد

إن استقراء النموذج ووصفه عمليتان شبه رياضيتين ، أعني أنهما لا ترتبطان بموقف الناقد ، ولكن النقد لا يتم بهما ، إذ يبقى البحث عن «دلالة» النموذج ، أو تفسيره إن شئت . والنموذج الأدبي ، كالأعمال الأدبية المفردة ، يقبل تفسيرات كثيرة . فهل ينشر الناقد أمامه هذه التفسيرات المحتملة ، ليختار واحدا منها ، أو ليتولى القارئ مسؤولية الاختيار بنفسه ؟ وهل يمكن تصور ذلك ؟ هناك صعوبتان : أولاها أن من العسير ، بل من المتعذر ، الاطاحة بكل التفسيرات المحتملة ، والثانية أن الحياض المطلق في عرض التفسيرات المحتملة ، أو مايتيسر للناقد منها ، غير ممكن ، لأن بعضها يبدو أكثر شمولاً ، أو أكثر أهمية من بعض والشمول والأهمية كلاهما يرجعان إلى أن هناك سلباً من القيم يقبله الناقد ضمناً ، ويقابله بمثله عند المبدع ، التقاء أو افتراقاً . ومرجع هذه القيم على اختلافها إلى المجتمع .

٢ - ٠

وينبغي ألا تحجب عنا اجتماعية النموذج حقيقة تغيره ، وأثر الأفراد ، مبدعين ونقاد ، في إحداث هذا التغير . ولايعد أن يكون هذا التغير « مجانياً » - كما يقال - أي لاسبب له إلا رغبة التغير نفسها . فالنموذج الثابت يفقد قدرته على لفت الانتباه إليه ، ومن ثم يصبح التغير لازماً لإحداث التأثير . على أن النماذج تتفاوت ، فبعضها أكثر ثباتاً من بعض ، حتى أن يذهب إلى أن نماذج اللاوعي - والفن مجالها الأول والأهم - قديمة قدم الإنسان . على أننا لا نرى هذه النماذج اللاوعية بصورتها الكثيفة - والأسطورة هي أقرب الأشكال وهي أقل كثافة منها - في أعمال المبدعين إلا وقد دخلت في تكوينات أكثر هشاشة وأقل ثباتاً . وربما استمر النموذج في شكل طقوس خالية من الدلالة ، وهنا يصبح مهدداً بالفناء أو الهجران الكلي إذا لم يفرغ من دلالاته القديمة وبلا بدلالة مستحدثة . ولابد أن يتأثر النموذج بهذا الاستعمال الجديد ، ويفقد الكثير من خصائصه ، ولكنه يستمر في الوجود بفضل هذا الصراع الداخلي ، بل لعل الأصح أن يقال أنه يستأنف حياة جديدة ، ويبقى جوهر الطقوس وجوهر الأسطورة ماثلين في بعته الجديد . والقصيدة العربية التقليدية مثال واضح لهذا التحول ، والتراجيديا اليونانية مثال آخر .

فنموذج القصيدة العربية التقليدية ، الذي يتمثل كاملاً في المعلقات ، محكوم بقواعد معينة : منها مايتصل بحركة القصيدة : الابتداء بوصف الاطلال ويتضمن وصف رحيل المحبوبة مع قومها ، ويستتبع مشاهد صحراوية من الصيد والناقة وحيران البر ، قبل أن تخلص القصيدة إلى غرضها العملي . ومنها مايتصل بالنظم ، وأبرزها التزام قافية واحدة في جميع أبيات القصيدة . ومع أن هناك تفسيرات كثيرة قدمت لهذه الظواهر على أساس اجتماعي أو جمالي أو وجودي ، نيكاد يكون من المؤكد أنها ظواهر طقوسية في جوهرها (وهذا لا يتناقض مع دلالاتها الاجتماعية أو الجمالية أو الوجودية) بدليل التأثير السحري الذي ينسب للقصيدة في العصر الجاهلي ، وعقيدة الجاهليين في ارتباط الشاعر بالجن ، يضاف إلى هذا وذاك ما جاء في الأخبار عن همجية ظروف معينة للإنشاد ، أشبه بما يلاحظ في الممارسات الشعرية حتى يومنا هذا .

هذه الظواهر هي التي تدعونا إلى القول بأن للقصيدة العربية أصلاً أسطورياً مرتبطاً بشعائر معينة ، ولكننا ننقح عاجزين أمام فهم دلالاتها . ويغلب على ظننا أن شكل القصيدة العربية التقليدية استمد بقاءه وجانبا كبيرا من قوته خلال المائة والخمسين سنة التي سبقت ظهور الإسلام ، وهي المدة المعروفة للشعر الجاهلي ، من وظيفته القومية

(عوضاً عن وظيفته الدينية) فقد مثل الذوق الفني المشترك لدى سكان الجزيرة العربية، في وقت ساد فيه الانحلال السياسي والفضوى الاجتماعية. وربما كان القسم الذي يصف الرحلة الطويلة في الصحراء أوضح دلالة من غيره على تلك الوظيفة القومية. على أن خروج اللغة العربية من معضنها الصحراوي وتحولها إلى لغة ثقافة وفن لمجتمع عريض متعدد الأقاليم والأجناس والأديان قد أفرغ قالب القصيدة من ذلك المضمون القومي أيضاً، فحاول المنظرون أن يعطوه دلالة نفسية عامة، ومن هنا خرجت لغته من التحديد إلى الإبهام (كما في أسماء الأماكن والنبات والحيوان الخ)، ودخلت النقد كلمات جديدة تناسب هذه الوظيفة الوجدانية المبهمة، من نحو المائبة والطلاوة والرواق وحسن السبك الخ، وتطورت المقدمة الطللية إلى مقدمة غزلية صرف (وكانها صلاة لإلهة الحصب، فقدت دلالتها الأصلية مع الزمن، وبقي إيجازها الوجداني). وعاونت هذه المقدمة مع وحدة القافية على إبقاء النموذج الطقوسي القديم في قالب أكثر اختصاراً وأقرب إلى الحياة المدنية.^(١)

أما التراجيديا اليونانية فنشؤوا من الاحتفالات التي كانت تقام في بلاد اليونان القديمة لموت الإله ديونيزوس وبعثه (وهي صورة من أساطير الملك المقتول والطقوس المصاحبة لها، وقد أورد جيمس فريزر من أمثلتها الكثير) مذكور ضمناً في كتاب الشعر الأسطوي، وثابت محقق لدى علماء الأنثروبولوجيا المحدثين. وربما كان ذلك الأصل نفسه تطوراً شعبياً للاحتفال الطقوسي الذي كان يقام داخل الهياكل المصرية القديمة. ولكن نزول الآلهة إلى حياة البشر وانغاسهم في الأهواء والنزعات البشرية حسبها تخيل اليونان، ثم ما تصوره هؤلاء من وجود نوع آخر من الكائنات العاقلة المريدة وسط بين الآلهة والبشر، قد أتاحت لهذا النموذج الطقوسي القديم أن يتجلى بالشاعر الإنسانية المتناقضة التي أجملها أرسطو في الثين: الخوف (النفور) والشفقة (الانجذاب). ومع أن التراجيديا تباعدت كثيراً، على مدى عصور طويلة من الأدب الأوربي، عن أصلها الطقوسي، فما زالت أسطورة الملك المقتول في ارتفاعه وسقوطه (أو الحياة في دورتها الأبدية من الصعود والانحدار) تضيف تأثيرها العميق الغامض على أحداث التراجيديات.^(٢)

٣ - ٥

لم نزد في الفقرتين السابقتين على أن قدمنا وصفاً تكوينياً للنموذج: إنه ناتج عميق الجذور في الوجود الإنساني وقابل للتغير تبعاً لتغير البيئات والأفكار. ولكننا لم ننتبه بعد ماهو النموذج. وقد يسهل علينا الوصول إلى تعريف أو شبه تعريف للنموذج الأدبي إذا نحن حاولنا أن نبحت عن مكانه وسط مصطلحات نقدية أخرى أكثر تحديداً. فهناك

(١) انظر إبراهيم عبد الرحمن: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، فصول، مع ١، ع ٣، أبريل ١٩٨١.

شكري محمد عياد: مجالات القصيدة التقليدية بين النظرية النقدي والقرية الشعرية. فصول، مع ٦، ع ٢، يناير-مارس ١٩٨٦.

(٢) عن الأصل الأسطوري والطقوس للتراجيديا اليونانية، راجع Harrison, J.E. Themis. Cambridge, 1912, 1957.

وعن تطورات هذا النموذج في الأدب الغربية منذ عصر النهضة، انظر:

Steiner, G. The Death of Tragedy. Faber and Faber, London, 1961.

« النوع الأدبي » . وهناك « اللغة الأدبية » . والنموذج مفهوم مختلف عنها . إننا نتكلم عن شعر غنائي وشعر ملحمي وشعر تمثيلي . وتكلم عن تراجميديا وكوميديا ، وعن رواية وقصة قصيرة ومقالة الخ . ويمكن أن تتداخل بعض هذه الأنواع . ويمكن أن ينقسم النوع الواحد الى أقسام تحتها أقسام مقالتها أقسام - فمع أن فكرة « النوع الأدبي » تبدو على درجة كافية من التحديد فإن تعيين الأقسام والفصل بينها إعلان يغلب عليها التعمسف .^(٣) وبصرف النظر عن اختلاف درجات الاطلاق والتخصيص في الكلام على الأنواع الأدبية ، يبقى مفهوم « النموذج » متميزا عن مفهوم « النوع » فقد نتحدث عن قصة رومسية أو تراجميديا كلاسية الخ ، ونتحدث كذلك عن نموذج رومسي ونموذج كلاسي الخ . ونستطيع أيضا أن نتحدث عن « نموذج كلاسي في المسرح » أو « نموذج واقعي في القصة » ، أو بتعميم أكثر « نموذج رومسي في الشعر » ، فنجد مثل هذه التسميات مدلولات واضحة ، ولكننا لانقول شيئا مفهوما لو تحدثنا عن « مسرح كلاسي في هذا النموذج » أو « قصة واقعية في هذا النموذج » . ومن هذه الاستعمالات المختلفة يظهر لنا أمران : الأول أن « النموذج الأدبي » ألصق بالمذهب منه بالنوع ، والثاني أننا يمكننا أن نتوقع كون النموذج الأدبي أهم من النوع ، أي أن النموذج الواحد يمكن أن يصدق على جملة أنواع . ولكن هذا العموم يصح أن يكون ناشئا عن أحد أمرين أو عن كليهما معا : كون النموذج شكلا أوسع من النوع ، وكون النموذج شيئا راجعا الى الأسلوب ، أي الى اللغة .

واصطلاح « اللغة الأدبية » يشبه اصطلاح « النوع الأدبي » في أن كليهما يعطيك معنى لا ليس فيه ، فإذا صرت الى التفصيل والتقسيم وجدت تشابكا لاحد له . فلنا نشك في أن هناك استعمالا أدبيا للغة يختلف عن استعمالها الأخرى ، ولكنك اذا دخلت في قلب اللغة الأدبية نفسها لاحظت أن الاستعمال الأدبي للغة يختلف من عصر الى عصر ومن نوع الى نوع ومن كاتب الى كاتب ، ولاحظت أن هذا الاختلاف لايسر بطريقة متوازنة ، فربما ظهر ظهورا أوضح في الصور أو الايقاع أو بناء الجمل أو في خاصية معينة لواحد من هذه العناصر . فإين يقع النموذج من ذلك ؟ اذا كان النموذج قريبا من المذهب - كما نقول - فيجب أن يظهر في جميعها أو معظمها . وإذا كان النموذج هو المذهب في صورة تطبيقية ، تشمل اللغة الأدبية كما تشمل النوع الأدبي . وقد يكون إحلال كلمة « الشكل محل » « النوع » أنسب لفرضنا حتى نتجنب ما تتضمنه كلمة « النوع » من تحديد حاسم لايسنده الواقع .

والتمييز بين « النموذج الأدبي » و « اللغة الأدبية » يبدو لنا ضروريا في هذا الوقت بالذات ، نظرا لارتباط النموذج الشعري الجديدي في كثير من الأذهان بطريقة خاصة في النظم وهي طريقة « الشعر الحر » كما يسمى ، مع أن « الشعر الحر » ، كطريقة في النظم ، لم يكن قط محصورا في نموذج شعري معين ، ولا هو احتكر نمودجا معيناً لنفسه . فقد ظهر - وإن بشكل عرضي غير مستكمل - مصاحبا للنموذج الرومسي ، وامتد وانتشر بانتشار النموذج الواقعي ، واستمر بعدها . ومن جهة أخرى فإن كثيرا من شعر الشطرين وشعر المقطوعات كان شعرا كلاسيا أو واقعيا (يكتفي

(٣) عن نظرية الأنواع الأدبية ووقف البيهوين منها ، يراجع :

Genette, G: Genres, Types, Modes. . Poétique 32, November 1977.

أن نذكر القصائد الاجتماعية الكثيرة لكوكبة من شعراء النهضة في العراق : معروف الرصافي وأحمد الصافي النجفي ومهدي الجواهري ، واجتماعيات شوقي في الجزء الرابع من ديوانه ، ومعظم قصائد « عابر سبيل » للعقاد .

وبناء على هذا سيكون من واجبتنا أن نوضح علاقة النموذج باللغة عندما نصير الى شرح العوامل التي أدت الى انتكاس كل من النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر .

١-١

في ضوء التحديد السابق لكلمة « النموذج » يمكننا أن نتقدم لبحث « النموذج الرومنسي في الشعر » فهل يوجد « نموذج شعري » يصدق عليه الوصف « رومني » ؟ لا يمكننا أن نشك في ذلك فأنت حين تقرأ جبران مثلاً ، أو ناجي أو علي محمود طه ، لا تشك أنه « كائنل » هذا النموذج ، وإن كان لكل واحد من هؤلاء الثلاثة - وقد جئنا بهم على سبيل التمثيل لاغير - عالمه الخاص .

ويمكننا أن نقرب من فهم « النموذج الأدبي » - أيا كان نوعه - عن طريق « التقابلات الاثنية » . والثنوية تعتمد مبدأ « التقابلات الاثنية » قانوناً في نظم الدلالة على وجه الخصوص ، وإذا كان كذلك فهو قاعدة يجري عليها العقل البشري لفهم العالم ، وأيضاً لبناء نظم شبيهة بنظم العالم . ولكن هذا الفهم الخاص للتقابلات الاثنية ودورها - في إطار الفلسفة الثنوية - لا يعني أن التقابلات الاثنية ليست لها أهمية مماثلة في نظم فلسفية أخرى . فهناك فكرة « التناقض » في الماركسية ، وقبلها فكرة « الدعوى ونقيضها » عند هيغل . بل إن فكرة التقابلات الاثنية تعد من بديهيات العقل ، وإن اختلفت النظريات في استخدامها . ومن فطن العربية أنها دلت على هذا المبدأ في صورة بالغة الرهافة والعمق حين وضعت كلمة « الزوج » لتدل بها في وقت واحد على الضد والمائل والمكمل . ونحن من هذا المفهوم نستعمل التقابلات الاثنية لفهم النماذج الأدبية . فنقول : إن شعور الانسان بما يصح ان نسميه « التناقض الزوجي » داخل ذاته - وهو ما جعله كائناً فناناً - يدفعه الى ملاحظة المبدأ نفسه خارج ذاته ، وفي تعامله مع هذا الخارج . والفن في تجلياته المختلفة ليس الا نماذج مختلفة للتناقض الزوجي ، الذي ينتهي دائماً الى نوع من التنازع أو الصراع ، ينتهي الى خضوع أو الى مصالحة . أما النموذج الرومنسي فيقوم على اثنية المادة والروح . ومن صفات المادة : القرب ، والجمود ، والتفعية . ومن صفات الروح : الخيال ، والحركة ، والحرية . والانسان نزاع بطبعه الى حياة الروح ، ولكنه سجين المادة ، فهو يحاول أن يفلت من هذا السجن بمختلف السبل : بالرحلة ، بالعبادة ، بالخمر ، بالشعر ، بالفن (من هنا أخوة الفنون عند الرومنسيين) .

هل هذه هي الاثنية الوحيدة المتاحة للشاعر ؟ لا ، فالاثنية هنا غير قائمة في الشعر نفسه (على خلاف ما يزعمه البنيويون) بل راجعة الى موقف الشاعر واختياره أولاً . ومن ثم يمكننا ان نتحدث عن نموذج رومني في الشعر وفي الشعراء ايضاً . وما دام الشعر - في رؤية الشاعر الرومنسي - وسيلة مهمة للفكاه من قيود المادة ، فطبيعي أن يكون « الشاعر » محوراً أساسياً من محاور النموذج الرومنسي في الشعر . على أن الشاعر غير مطلق الحرية في اختيار نموذج هو لا يستطيع - أن يخلق نموذجاً ، كما أوضحنا من قبل . وهنا يمكن أن نقع على مفارقة بين الموقف الشعري

والتنمّوج الشعري ، فيسبق أحدهما الآخر أو يتخلف عنه كثيرا ، ولا يجد الشاعر بدا من الصمت ، وأحيانا يجد نفسه مضطرا إلى الانتحار .

أما إذا بقى الحوار ممكنا بين الموقف والتنمّوج فهذا إيذان إما بمزيد من الحصب والحيوية في التنمّوج ، وإما بحلول نمّوج آخر عمله ، وذلك حين يمجّز عن قبول التغير الحادث والتواءم معه . ولكن هذه التغيرات لا تنتج عن حماسة الشاعر فقط ، ولأعن أمانته في التعبير عن موقفه فقط ، بل عن استجابته لحاجة اجتماعية مستجدة . وهكذا نرى في النمّوج صورة العصر بمشكلاته وهمومه وآماله ، كما نرى فيه تعبيراً عن موقف إنساني أصيل .

والنمّوج الروماني في الشعر العربي يتوافق مع النهضة العربية التي بدأت تتحدد معالمها منذ أوائل هذا القرن . نعم بدأ « التحديث » في شتى جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية قبل ذلك بقرن أو أكثر على يدي محمد علي في مصر ، والأميرين فخر الدين المعني وبشير الشهابي في لبنان ، ولكنه كان تحديثاً مفروضاً من فوق ، ومرتبطة بتحديث نظم الإدارة والجيش كما كانت الحال في قاعدة الدولة العلية نفسها . ولكن فشل النظم الاستبدادية في تحقيق النهضة المرجوة واستمرارها حفز الطبقات الشعبية إلى مواصلة المسعى . وهكذا وجد مناخ سياسي يطالب بـ « الشورى » ، و « الدستور » ، ومناخ اجتماعي تنصده طبقة الأعيان تلوذ بها فئات الشعب الأقل حظاً ، ومناخ فكري يدعو إلى حرية الفكر التي تمثلت آنذاك في إنشاء جامعة عربية . وليس هذا مجال القول المفصل عن التطورات السياسية والاجتماعية - حتى ولا الفكرية - في العالم العربي ، وإنما نكتفي من ذلك بما يعيننا على رسم النمّوج الروماني العربي ، أوجانب منه ، وهو ذلك الذي يتصل بالوعي ، على أن نعود إلى الجانب التعبيري في فقرة تالية .

فلنكتف بابرار مجموعة من الظواهر المتميزة لهذا الوعي : لقد كانت المهمة التي اضطلع بها الشعر بقيادته ، بعد فشل الدولة المستبدة ، تبدو مهمة مستحيلة . ولكن « لاهية مع اليأس ولايأس مع الحياة » - هكذا قال الزعيم المصري الشاب مصطفى كامل . وهذا الشعار لا يمكن أن ينطلق إلا من فكر روماني فمعناه : « دعونا من هذه الحسابات الكثيرة التي لا تشر بأي نجاح ، لانسحبوا لصوت « العقل » و « الواقعية » أن يمتحن في نفوسكم الأمل ، آمنوا بـ « الحياة » في داخلكم ، فالهياة لا يقف في سبيلها شيء ، حتى ولا العقل ، وهي لذلك لا تعرف اليأس . »

كان الاستعمار الأوروبي آنذاك في قمة عنفوانه . وإذا كان قد تسلل إلى العالم العربي بأسلوب الخداع ، فقد أقام سلطة ودعمها بلغة المدفع والبارود ، ولم تكن الشعوب العربية قادرة على أن تواجه هذه القوة بمثلها ، ولكنها كانت مؤمنة بحقها وبأن « الحق فوق القوة » كما قال الزعيم الشيخ سعد زغلول . وقد رددت الشعوب العربية ولا تزال تردد - قول الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي :

إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القسدر

هذا للمناخ الفكري والعاطفي هو الذي جعل « الخيال » كلمة محورية في النمّوج الروماني العربي ، كما أنها محورية في الأدب الروماني عموماً . ويبقى اختلاف الظروف والثقافات بعد ذلك مؤدياً إلى اختلاف الخاصة في كل

حركة رومسية بعينها .^(١) فالنموذج العربي تلا النموذج الكلاسي (الاحيائي) بنثر ضجة ولاعنف . على سبيل المثال تحول شوقي من شاعر البلاط الى شاعر تمثيل تعرض مسرحياته على الشعب وتعبّر عن أحاسيس الشعب وآماله . وحتى شعر المناسبات عنده لم يعد تهتة أو تعزية أو رثاء تساق لولي الأمر أو من يلذون به من ذوي الجاه ، بل أصبح يقال في المناسبات الوطنية أو القومية الكبرى . على أن الفرقة بين المذهب الكلاسي والمذهب الرومنسي ظهرت على المستوى النظري - بوضوح كاف في مقدمات الدواوين الأولى لجماعة الديوان ، وكتاب « الديوان » نفسه ، وفي مقالات ميخائيل نعيمة النقدية التي جمعها في « الغربال » . وفيها تقرير لأهم خصائص مذهبهم الجمالي ، وفيها كذلك هجوم شديد على شعر المناسبات ، هجوم لا يمكن فهم حقيقته الا اذا ربطناه بدعوة أخرى من دعواتهم التي ميزت الوعي الرومنسي في كل زمان ومكان ، أعني القول بأن منزلة الشاعر في قومه هي منزلة النبي أو الراي - فكيف يتفق ذلك مع صورة الشاعر الذي يعيش ذليلاً لأمر أو كبير ، ويسخر عبقريته - وهي المنحة التي منحها الله إياه - لخدمة ذلك الأمير أو الكبير ، كلما حل أو ارتحل ، صام أو أفطر ، تزوج له نجل ، أو مات له عزيز ؟

٢ - ١

والمتتبع لتطور الوعي الرومنسي العربي قد يلاحظ أن ذلك الوعي بدأ أولاً مشعباً بالتشاؤم ، ثم تحول الى غناء للحياة ، وتمجيد للشعر ، صفو الحياة الحقة (وان لم يزايله روح القلق والتطلع الى المجهول) ، وانتهى الى نوع من الانغلاق على نفسه ، اتخذ عند بعض الشعراء الرومنسيين صورة المذهب اللذّي ، وعند آخرين صورة تقرب من التصوف « الذهني » . وكان ذلك إيذاناً بانكسار النموذج حين انطفأت ثقة الشاعر في قدرة الخيال والشعر على اختراق الحجب ، واجتلاء الحقيقة .

إن الكتابة الشفوية التي تسري في مشاهد المساء والحريف ، ويوحى بها الظلام والليل ، وحتى الموت والقبور ، سمة من سمات الرومنسية بوجه عام ، لأن قبضة « الواقع » الكريمة تترأخى على النفس الأسبانية فتشعر بما يشبه الاعتناق : ولكن اليأس المرير والشك الأسود نغمتان ناشزتان في السلم الرومنسي ، ونحن نصادفهما في غير قليل من الشعر الرومنسي العربي في طوره الأول ، مثل قصيدة عبد الرحمن شكري « حلم بالبعث » :

رأيت في النوم أني رهن مظلمة من المقابر ميتاً حوله رمم

صورة فظيعة ، ربما أهملته رغم صياغتها الكلاسيكية ، لأن يكون واحداً من اسلاف السيريالية . ولكن السيريالية نفسها لاتعبر بمثل هذا الوضع وهذه القسوة عن كره الحياة والأحياء :

نأه عن الناس لاصوت فيزعجني	ولاطموح ولاحلم ولاكلم
مظهر من عيوب العيش قاطبة	فليس يطرقي هم ولا ألم
ولست أشفق لأمر لست أعرفه	ولست أسعى لعيش شأنه العدم
فلا بكاء ولاضحك ولا أمل	ولاضمير ولا يأس ولاندم
والموت أظهر من خبث الحياة وان	راعت مظاهره : الأجداث والظلم

'Romanticism' in Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics

(١) عن الأشكال المختلفة للرومنسية ، انظر مقالة :

ان خيال الشاعر يختار العدم المطلق على الحياة لما فيها من شرور ، وهذه السعادة القريبة في العدم يمكن ان تلحقه بفيلسوف كآبي العلاء المعري ، ولو أن امكان الشعور بها - وقد توسل له بالحلم - يلحقه بالسيراليين ، وهو على كل حال يفجأ بالحس الرومنسي بإفراطه في التشاؤم . على أنه يوغل في السخرية أكثر حين يعرض منظر البعث :

مرت علي قرون لست أحفظها	عدا كأَنَّ مر بي الآباد والقدم
حتى بعثت على تفخ الملائك في	أبواقهم وتنادت تلکم الرمم
وقام حولي من الأموات زعفة	هوجاء كالسيل جم لجه عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت	وتلك تعوزها الأصداء واللمم
وذاك يمشي على رجل بلا قدم	وذاك غضبان لاساق ولاقدم
ورب غاصب رأس ليس صاحبه	وصاحب الرأس يكيه ويختصم

هذا هو البعث إذن ؟ وما دام البعث « حياة » مستأنفة فلا بد ان تصاحبه كل شرور الحياة . الموت ؟ الموت هو النعيم المقيم ، وتلك هي الحكمة التي يختم بها الشاعر حلمه الفظيع .

قد مت مامت في خير وفي دعة وقد بعثت فإذا ينفع الندم

وتأمل قوله « مت مامت » وقلبه للتعبير الجاري « عشت ما عشت » ولكن لا بد برّ ذلك من اعتذار واستغفار ، ومنها يتبين أن الشاعر قد تعمد ان يفجأ قارئه ويفزع به :

أستغفر الله من لغو ومن عبث ومن جنابة ما تأتي به الكلم !

وتفضيل الموت على الحياة نغمة شائعة لدى الرومنسيين العرب الأوائل . نصادفها في قصائد مثل « المنتحر » و « بين المهدي واللمد » لفوزي المعلوف ، و « المعري وابنه » و « حانوت القيود » للعقاد . ولعلها سمة من سمات الفورة الرومنسية الأولى ، ميزتها عن الأرهافات الباكورة للرومنسية لدى شوقي وحافظ وعلى الخصوص - مطران . وإذا وجدنا هذه السمة خفيفة أو شبه خفيفة من شعر جبران المنثور والمنظوم فما ذلك الا لأن جبران ليس مسوح الأنبياء منذ إنتاجه المبكر . ومن نقائض الرومنسية - وهي كثيرة - ان النزعة الايمانية - التنبؤية أحياناً ، والصوفية أحياناً أخرى - تقابلها ، وربما انحلت بها ، نزعة شكية غالية ، كما أن تمجيد الحياة بقواها الغامضة - في إنكار للعقل العملي - ربما انقلب كرها للحياة وتفضيلاً للموت . ولعل من أسباب غلبة التشاؤم في المرحلة الأولى للرومنسية العربية أن هذه الحركة لم تكن ثورة على الكلاسيكية بقدر ما كانت استمراراً لها ، كما ألعنا من قبل . والكلاسيكية العربية - مثل نظائرها في الآداب الأخرى - تركز الى العقل في استنباط المعاني . يضاف الى ذلك تأثير المعري القوي في الشعراء العرب المعاصرين . والملاحظ أن اقتران قوة العقل بقوة الوجدان كثيراً ما يولد التشاؤم . على أن وضوح التعبير - وهو سمة أخرى من سمات الكلاسيكية - جعل التشاؤم يبدو صريحاً في أعمال هؤلاء الرومنسيين الأول ، حتى ان العقاد ليجوزه في هذه الاشطر الخمسة التي عنوانها بكلمة « سيات » :

ياشمس ما ضرك لو لم تشرق
يا روض ما ضرك لو لم تعبق
ياقلب ما ضرك لو لم تحف
سيمان في هذا الوجود الأحمق

من كان مخلوقاً ومن لم يخلق

لذلك تستحق « حلم بالبعث » لعبد الرحمن شكري وقفه خاصة من النقد ، فانها تعبر - داخل إطارها التقليدي - عن الصراع الرومنسي في أسمى حالاته . ومثلها مطولة العقاد « ترجمة شيطان » ، وان اختلفت التجربة الشعرية في القصيدتين . فهي عند شكري صراع غريزي الحياة والموت ، وعند العقاد صراع الايمان والكفر . وموضوع العقاد أصعب تناولا ، ولذلك فرض قالب القصيدة الطويلة نفسه ، بما فيه من قصص وتعليق وحوار . فاذا كنا مع « حلم بالبعث » بصدد فكاهة مرة ، فاننا مع « ترجمة شيطان » أمام ملحمة معكوسة ، (mock epic) يترج فيها القالب الكلاسيكي بتصيد الفكاهات اللاذعة ، كما نرى عند الشاعر الكلاسيكي الانجليزي بوب الذي اشتهر بهذا النوع ، ويضاف الى ذلك - عند العقاد - الخيال الرومنسي الذي تغلب عليه السوداوية . ولم يقع في أيدينا حتى اليوم نقد جيد لهذه القصيدة التي نعدّها فريدة في الشعر العربي قديمه وحديثه .^(٥) ولعل النقاد تحاموها قبل كل شيء لموضوعها الشائك ، ثم لغرابية لغتها البظنة بالسخرية ، والتي تتفاوت بين الاتعاب الحاطف كالرق تارة والتلعثم الذي يدل على اضطراب الفكر تارة أخرى (وستحدث عن مشكلة التعبير عند الرومنسيين في فقرة تالية) . انظر الى رهاقة السخرية في هذه الأبيات :

خلقة شاء لها الله الكنود
قدر السوء لها قبل الوجود
قال كوني محنة للأبرياء
وأب منها وفاء الشاكر
وتعالم من عليم قادر
فأطاعت ، يا لها من فاجرة !

... ..

ألف جيل بعد جيل غرت
ورأى منها فنونا وراث
فاشتهى الخمر ورنات المثاني
صاحب الآباء فيها والبنين
منه في صحبته أي فنون
وأحب الغيد علري الهوى
نُعبا ينهل أنأ بعد آن
نُعبا منهم ينعشن القوى

... ..

نزل الشيطان من جنته
ومشى فاختر في مشيته
كملت زينتها من كل فن
منزلا يرضى به الفن الجميل
هضبة عند مصب السلسيل ...
وكساهما الزهر ولدان وحور
يا كريم ، يا حلیم ، يا غفور
وعلى أحواضها الطير تغنى

(٥) لمحمد مندور نظريات في « ترجمة شيطان » لا نمرؤها دقة النظم ، وان أعرضها المتألف (الشعر المعاصر بعد شوقي - الحلقة الأولى - معهد الدراسات العربية العالية -

وحواليها على رجب المدي
كلما راح عليها أو غدا
ونغيض الوصف لولا أننا
فأصبروا فالصبر مفتاح الفنى

زمر الأملاك من خلف زمر
شيعته بنشيد مبتكر
نصف الدار لكم يا داخلها
واسمعوا كيف غوى الشيطان فيها

٣ - ١

حين نصف « النموذج الرومنسي » في جانبيه الشعوري والتعبيري لا نحاول أن نقدم « تاريخاً » للحركة الرومنسية في الشعر العربي ، ولا نلتزم بالتوقف عند أعلامها البارزين . فمفهوم « النموذج » بما ينطوي عليه من مدلول اجتماعي وتجريد ضروري يجعل للتاريخ والشخصيات مكاناً على هامش البحث فحسب . وسنظل متمسكين بهذه الخطوة ونحن نعرض للتحول الذي أصاب النموذج الرومنسي في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، حين انتقلت « قيادة » الحركة الرومنسية من الشعراء المهجرين وشعراء الديوان إلى جماعة أبولو . فهنا لا يزال منصبا على « النموذج » الشعري نفسه لا على « الأدوار » التي قام بها أشخاص معينون لإبرازه ، وعلى التحول الذي أصاب النموذج ، والعوامل الاجتماعية التي ساعدت على ذلك ، لا على الوقائع في ذاتها . وسنستمد معظم شواهدنا من شاعرين ينسبان إلى مدرسة أبولو (لا نحاول تحقيق صحة هذه التسمية) وهما علي محمود طه وأبو القاسم الشابي ، لأنهما يتقدمان على غيرهما في تقديمنا الفنى - فلسفنا هنا بصدد ذلك - بل لأنهما يمثلان نموذجين شعريين متعارضين ، ولأن هذين النموذجين يستقطبان الحركة الرومنسية في تلك الفترة ، ثم لأنهما مهدا للتطور الذي انتهى إليه النموذج الرومنسي في مرحلته الثالثة والأخيرة .

لقد تحولت الرومنسية ، تدريجياً ، من التأمل الفلسفي في الحياة الإنسانية إلى الانغماس في المشاعر الذاتية ، ومن الانحراف نحو التشاؤم والشك إلى السبح مع الأحلام ، ومن إدانة قبح العالم إلى بناء عالم خيالي ، عالم « الحب والجمال » ، أو عالم « المجد والخلود » . كان النموذج الرومنسي في هذه المرحلة يعني حالة شبيهة بالسكّر ، سواء أسكر الشاعر بخمر الحيام أم بخمر ابن الفارض أم بخمر الحب وحدها :

قد سكرنا بحبنا وانتشينا يا مدير الكئوس فأصرف كئوسك

هكذا يقول الشابي . وليس غريباً أن يسكر المرء بالحب . ولكن ما الذي يجعل سكان وادي النيل جميعاً سكارى ، في شعر محمود حسن إسماعيل الذي يتغنى به عبدالوهاب ، إلا أن يكون « السكّر » قد أصبح مرادفاً للوجود عند الرومنسيين ؟ بناء على ذلك ، تكون للسكّر معان كثيرة :

يقول علي محمود طه في كليات قدم بها لقصيدته « كأس الحيام »

« والحيام من أولئك الشعراء الذين حاولوا استكناه أسرار الكون ، واستشراف المجهول بالقلب المشبوب ، والحنس المرفف ، والروح الطامع المترب ، والخيال المرح المتفلسف ، والعقل الذكي التأمل ، ولكن القصور الإنساني رده عن بلوغ متناه ، فأشعره بالألم ، وأورثه الحسرة ، فاندفع إلى نشدان المتعة في الخمر والمرأة ، ليتسلل بهما عن عجزه ويأسه . »

إلى أي حد تعبر هذه الكلمات عن موقف علي طه نفسه ، أو عن « نموذج » رومني كان سائداً في الحقبة التي نتحدث عنها ؟ يقول علي طه في القصيدة نفسها مخاطباً الخيام :

نسي الأنخاب من تهوى وأمسى	مثلاً أُمسيت يستسقي الغماما
واشتكت رفته في الأرض ييسا	وغدا الإبريق والكأس حطاما
لا ، فما زالا ، وما زال الحبيب	أبها الملقم بالحلب الوجودا
إن من غنيت بالأمس القريب	منحته ربة الشعر الخلودا
مر بي طيفكيا ذات مساء	وأنا ما بين أحلامي وكأسي
استبدت بي أطيايف الخفاء	وتغربت عن الدنيا بنفسي
صحت بالليل إلى أن أشفقا	فليقف نجمك ولينا السحر
جدد العشاق فيك الملتقى	وحلا الحمس على ضوء القمر
فادخلا بين ضياء وغمام	حانة الأقدار والليل القديم
مجلسا ينفو به روح الغرام	كل نجم فيه ساق وتديم
وانهلا من سلسل النور المذاب	خمرة ليس لها من عاصر
قنع الصوفي منها بالحجاب	وهي تنهل بكأس الشاعر
فارو ياشاعر عن إشراقها	إنما كأسك نور وصفاء
كيف طالعت على أفساقها	روعة الغيب وأسرار الساء ؟

فهذه الأبيات تقول غير ما تقوله المقدمة . تقول المقدمة إن الخمر والمرأة تُشَدُّان للمتعة ، والتسلي عن العجز واليأس من بلوغ أسرار الوجود . وتقول الأبيات إنها سبيل الخلود ، وإن وراءهما نورا يطالع الشاعر على إشراقه روعة الغيب وأسرار الساء . بل إنه يقارن هذا الكشف الشعري بالكشف الصوفي ، فلا يرى في هذا الأخير إلا حجاباً يطفو على الكأس التي ينهل بها الشاعر .

هذا هو النموذج الذي غلب على الرومنسية العربية في طورها الثاني ، وهو وثيق الارتباط بالرومنسية الغربية ، حتى ليوشك أن يكون صورة منها . (ولا بأس إن عممنا الكلام على الرومنسية الغربية في هذا المقام) . وقد كان الأخذ عن الثقافة الغربية سمة مبكرة من سمات النهضة الأدبية العربية ، وهذا فصل معروف في تاريخ الأدب العربي الحديث . ولكننا نشهد لدى هذا الجيل - بالذات - من الرومنسيين العرب ظاهرتين جديدتين : إقبال الشعراء على نظم ترجمات لقصائد من الشعر الغنائي الأوروبي ، بعد أن كان اهتمام المترجمين منصرفاً إلى الأدب القصصي والتمثيلي . أما الظاهرة الثانية فكانت جديدة كل الجدة ، وهيأت مسلكاً مهماً آخر من مسالك التأثير : تلك هي استلهام فني الموسيقى والتصوير (الغربيين) في نظم عدد آخر من القصائد . وكانوا يمتزجون نماذجهم عادة - في الشعر والفن والموسيقى - من المدرسة الرومنسية ، هكذا اتسع المجرى المتحدر من الغرب ، حاملاً الأفكار

الرومنسية ، ولو أن هذه الأفكار نفسها كانت قد أصبحت عند القوم تاريخاً مطويًا ، وكان شعراؤهم قد أقبلوا على عهد جديد من التجريب والاكتشاف .

ولا شك أن علي طه صنع في داخله نموذج الرومنسي الخاص ، وكانت له تناقضاته الخاصة أيضا . ولكنه كان بطبيعته ميالا إلى طيب العيش ، لا يصبر على المغامرات الذهنية الخطرة ، ولا يطق أن يبقى نهبا للصراع بين قوى الخير والشر ، فسوى لنفسه مذهباً في الحياة والشعر أقرب إلى وثنية اليونان^(١) ، يسعى إلى متعة الروح من خلال إرواء الجسد . وترك لمعاصره اللبناني إلياس أبو شبكة (صاحب « أفاعي الفردوس ») الدخول في حميم الشهوة قبل الظفر بالنعيم القيم .

ومما تجدر ملاحظته أن الأساطير اليونانية بدأت تدخل في الأدب العربي ، ولا سيما الشعر ، بشيء من الكثافة في تلك الفترة نفسها ، حتى بدت أشبه ببذعة من بدع العصر (ولو أن التعريف بأساطير اليونان بدأ قبل قرن تقريباً على يدي رفاعه الطهطاوي) . وتولى دريني خشبة عرض « أساطير الحب والجمال عند الإغريق » على صفحات مجلتي « الرسالة » و « الثقافة » في صياغة أدبية استهوت جمهور المثقفين . ولم يقتصر استخدام الأساطير اليونانية في الشعر على جبل علي طه ، فقد نظم العقاد ، في هذه الفترة نفسها ، أسطورة إكاروس ، وجرى على آثاره الشاعر الحجازي محمد حسن العواد في عدد من القصائد .

ولكن إدخال أساطير اليونان في الشعر ، أو نظم قصائد كاملة حول بعضها ، لم يكن يعني لدى معظم الشعراء كل ما عناه لملي طه من اتخاذ « الوثنية اليونانية » مذهباً في الشعر ومسلكاً في الحياة . ولعل قصيدة « حانة الشعراء » تمثل إعلاناً لهذا المذهب الذي استقر عليه بعد تردد لم يطل . ألم يسم نفسه ، منذ ديوانه الأول ، « شاعر الحب والجمال » ؟

يفتح قصيدته بهذا الوصف :

مفروشة بالزهر والقصب	هي حانة شئ عجائبها
أنفاس ليل مقرر السحب	في ظلة باتت تداعبها
صافي الزجاجاة راقص اللهب	وزعت بمصباح جوانبها

إلى هنا يمكن أن تكون حانة نواسية . ولكن الشاعر الرومنسي يستنجد بأساطير اليونان لينقل حانته إلى عالم « الجمال والمثال » الذي يجمل الواقع حلماً :

(١) الوثنية الإغريقية : وصف استحدثت تارك الملائكة لترعة على عموده طه الحسية بعد ديوانه الأول « اللوح الثالث » . ولكنها تلفت بقربها « ولز طاعمرها لفظ » ، محاضرات لي

شعر على عموده طه . معهد الدراسات العربية المالية ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٧٧ .

وانظر أيضا قصيدة على عموده طه « بحر الآلة » .

بأخوس فيها وهو صاحبها لم يخلُ حين أطل من عجب
قد ظلها ، والسحر قلبها شيدت من الياقوت والذهب
... ..
أو تلك حانته ؟ فواعجبا ! أم صنع أحلام وأهواء
ومن الخيال أهلٌ واقتريا ؟ « فينوس » خارجة من الماء !

إن علي محمود طه لا « يصف » الحانة وروادها ، ولكنه يصور « حالة » من الشوطة الناعمة ، حتى يبدو وكأنه أفرغ الحلم على الواقع ، أو أذاب الواقع في جو الحلم . فينوس أقيمت في موكب يميل من سحر وإغراء ، موكب من الفتية والصبايا ، كل فتى « متعلق بذراع حنساء » (لماذا ليس العكس ؟)

جلسوا نشاوى مثلما قدموا يتربون منافذ الباب
ينهامسون ومهمسهم نغم يسري على رنات أكواب
إن تسأل الخيار قال هو عشاق فن ، أهل آداب

ويعتق الحلم يمزج الشاعر الماضي بالحاضر :

لولا دخان التبغ خلتهمو أنصاف آلهة وأرباب
ويتفصيل أكثر يعطيك هذه الصورة : (كما في التماثيل اليونانية)

من كل مرسل شعره خلّقا وكأنها قطع من الحلك
غليونه يستشرف الأفق ويكاد يخرق قبة الفلك
أسمى يبعثر حوله ورقا وكأنه في وسط معترك
فإذا أتاه وحيه انطلقا يجري اليراع بكف مرتبك
ويقول شعرا كيفما انفقا يغري ذوات الشكل بالضحك

لا بد أن يتوقف القارئ أمام هذه الصور ، ويعيد النظر في الصور السابقة فقد لاح له أن الشاعر يسخر من هذه الطائفة ، من الشعراء رهط فينوس ، ربة الجمال ! ولم يكن القارئ يتوقع ذلك . ولكن ثمة مفاجأة يطلقها المقطعان الأخيران من القصيدة ، ولعل الشاعر مهد لها فيما سبق حين قال :

« يتربون منافذ الباب » :

وتلفتوا لما بدا شبح فنانة دلفت من الباب
سمراء بالأزهار تنشح ألقت غلالها بإعجاب

ومشت ترقصهم فما لمحو
وسرى بسرٌ رحيقه القدح
وشدا بجو الحانة الفرح
هي رقصة وكأنها حلم
الكأس فيها زهي تضطرم
زنجبة في الفن تحتكم؟
فأجابت السمراء تبسم:
يأبىا الشعراء ويحكم

الا خطى روح وأعصاب
في صوت شاجي اللحن مطراب
لإلهة فرت من الغاب
واذا بفينوس تمدا
قلب يمز ندائه الأيدا
قد ضاع فن الخالدين سدى
الفن روحا كان أم جسدا؟
الليل ولى والنهار بدا

فهذه إلهة أخرى لم تعبط من الأولب ولم تخلق من زبد البحر بل فرت من الغاب: إلهة مفعمة بالحياة، معجبة بجسدها، ترقص وترقص الحاضرين، وتملأ فينوس، إلهة الجبال العلوي الثاني، بالغضب واليأس. والسمراء، إلهة الغاب، تتساءل: أكان الفن روحا أم جسدا؟ وهي تعنف أولئك الشعراء الناعسين الهامسين المصقولين، فقد انتهى الليل وطلع النهار. لعل الشاعر، الذي كان له إلمام بالأدب الأوربي، قد قرأ أو سمع عن تفرقة نيشة المشهورة بين المزاج الأبولوني والمزاج الديونيزيوسي، وربطه بين الأول والفن الكلاسي من ناحية، وبين الثاني والفن الرومسي من ناحية أخرى. وتد جعل طرفي النزاع الهتين لا إلهين، وصور نشوتين لا نشوة واحدة، مزربا بنشوة الجمال المثالي الهاديء، ملمحا إلى أنها لا تصنع فنا. وكان اختياره واضحا. وربما "كنا جعله الليل مملكة لفينوس، التي يحيط بها الشعراء وملهماتهم دون أن يقتربوا منها، وكأنها تشع عليهم بنورها فحسب، بينما جعل إلهة الفن، إلهة الغاب، لا تزورهم إلا آخر الليل، فإ تكاد تدب فيهم حيا الفن حتى تنذرهم بطلوع النهار. ولكننا نعرف أن «الليل» في قصائد علي طه الأولى، مثل «غرفة الشاعر» و«كأس الحيام» كان مسرحا للتأملات والأحلام، ولعله رمز بطلوع النهار إلى انقضاء عهد الصبا والنشوة، نشوة الجمال ونشوة الفن جميعا، واقتراب الشيخوخة الباردة، حين يضيء نور العقل، وتظلم حانة الشعراء» (٧).

٤ - ١

أما الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي فإنه يختلف عن علي محمود طه وعمن ذكرناهم من قبل في أنه لم ينظم شيئا من أساطير اليونان، ولم يصرع شعره بأسماء آلهتهم. وعندما تراجع ديوانه لا نجد إلا عنوانين - أحدهما هامشي والآخر إضافي سمي فيها إلهين من آلهة اليونان. العنوان الأول: «إلى عذارى أفروديت»، وتحتة قصيدتان متحدتان في الوزن والقافية والروح، مختلفتان في المنحى والحو النفس اختلافا بعيدا (ربما تذكرنا بقصيدتي ملتون «الطرب» و«الرزينة»). أما القصيدة الأولى «الجمال المنشود» فساجية حاملة، وأما الثانية «طريق الهاموية» فمعتكرة يتجاوز فيها النور والظلمة أو يتصارعان. وليس في إحدى القصيدتين على كل حال، إشارة واحدة إلى أسطورة أفروديت، أو إلى إحدى الأساطير الكثيرة التي نسجت حولها. وأما القصيدة الثانية فعنوانها الأصلي «نشيد

(٧) لأنور الصادري تحليل جيد لهذه القصيدة طبقا لمهجه الذي يسميه «الأداء النفسي». علي محمود طه الشاعر الإنسان. بغداد، ١٩٦٥، ص ١٤٦ - ١٥٤.

الجبار» ، وعنوانها الإضافي الذي عطف على الأول بأو : « هكذا غنى بروميثيوس » وليس فيها ، كسابقتها ، إشارة إلى أسطورة الإله سارق النار . إن الشاعر لا يتخذ من بروميثيوس قناعا ، على نحو ما نرى عند البياتي أو صلاح عبد الصبور ، فهو لا يغني بلسان بروميثيوس ، بل الأقرب إلى الوصف الصحيح أن بروميثيوس يغني بلسان الشاعر . إنه يتحدى الأعداء رغم قيوده ورغم الداء الذي يفتك به . وقد يكون هذا هو الشبه الظاهر ، ولكن هناك شها أعظم ، وهو أن كليهما حل إلى البشر الفانين قيسا من الملأ الأعلى .

ولم يكن ذكر الشابي للإلهين الإغريقين على سبيل التكثر ، ولكنه تعود أن يذيق قراءاته في شعوره ووجدانه ، وكان هذا مصدر قوته ، رغم أنه لم يعرف لغة أجنبية (معرفة تحكته من القراءة بها على الأقل) بل كان اعتياده على المترجمات ، أو على ما يكتبه جبران وغيره ، بمن نهلوا من معين الآداب الأوروبية .

وقد شملت قراءاته أساطير الغربيين ، ولا سيما اليونان ، وراعه ما فيها من تشخيص لقوى الطبيعة ، التي كان يشعر وهو في أحضانها أنه قريب من الله الواحد الأحد . يقول في مذكراته :

إلى هذه الرى الجميلة ، والتلال الساحرة ، منذ ست سنوات قد كنت آتي منفردا بنفسي ، متتبعا هاتيك السبل الصغيرة بين المزارع ، وعاذرا أن أدوس زهرة يانعة أو أكرس غصنا يداعبه النسيم . فقد كنت أشعر في أعراق قلبي أنني ارتكبت خيانة كبرى حينما أقطف زهرة ناضرة أو غصنا رطيبا . .

ليكن ذلك جنونا أو فليكن هوسا . لا يهمني أي شيء يجب أن تسمى به تلك الحالة النفسية التي سيطرت على نفسي تلك الأيام . وإنما الذي أريد أن أقوله هو أنني لبثت على مثل هذه الحال سنة كاملة ، لا أجسر خلالها على إلهاق أرواح الورد ، بل حسبي من كل ذلك أن تسر نفسي بمزأها الأنيق ، وإن امتنع نفسي بما تسبغه عليها من حياة .

فقد كنت أحس بروح علوية تجعلني أحس بوحدة الحياة في هذا الوجود وأشعر بأننا في هذه الدنيا - سواء في ذلك الزهرة الناضرة ، أو الموجة الزاهرة ، أو الغادة للعب - لسنا سوى آلات وتربة تحركها يد واحدة فتحدث أنغاما مختلفة الرنات ، ولكنها متحدة المعاني . أو بعبارة أخرى أننا وحدة عالمية نحيش بأمواج الحياة ، وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود .^(٨)

وفي محاضراته : « الخيال الشعري عند العرب » يقول عن أساطير اليونان :

وهكذا كانت آلهة اليونان وأساطيرهم عنها : آراء شعرية يتعاقن فيها الفكر والخيال ، فكل إله رمز لفكرة أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود ، وكل أسطورة صورة شيقة من صور الشعر يقرؤها الباحثون فيحسون أنها صادرة عن مخيلة قوية وإحساس فياض يشمل العالم ويحس بأدق أنباض الحياة .

(٨) مذكرات . الدار التونسية للنشر ، ١٩٦٦ . ص ٢٠ - ٢٢ .

فكما أنهم قد جعلوا للحب إلهاً وللجمال إلهة ، فكذلك جعلوا للحكمة إلهة وللشعر والموسيقى إلهاً ولغير هذه من المماني العميقة ومظاهر الكون الرائعة أرواحاً وحياة تحس وتشعر ، بحيث كانوا ينظرون إلى الوجود من خلال أساطيرهم نظرة فنية تحس بتيار الحياة يتدفق في كل شيء ويستجيش في كل موجود .^(٩)

٥ - ١

فأبو القاسم الشابي وعلي عمود طه يختلفان في شعرهما كما يختلفان في سيرة حياتهما اختلافاً بعيداً ، ولكن هذا الاختلاف لا يخرج أحدهما عن حدود المذهب الرومنسي في صورته المكتملة . قل إنها نموذجان رومنسيان إن شئت ، لا نموذج واحد ، ولكن الفرق بينهما يظل فرقاً لا في طبيعة الصراع الرومنسي ، صراع الجسد والروح ، بل في طريقة السيطرة عليه . فهذا الصراع الذي يبدو في قمة حدته وتوجهه عند إلياس أبو شبكة يبدأ عندهما نسبياً ، وبشمن ، وهو انحياز كل واحد منهما إلى أحد الجانبين ، انحيازاً يتيح لأحدهما أن يتخصص في إبراز صفات الجسد وللآخر أن يقيم في فؤاده معبداً « للجمال » . ومع ذلك فهما مشتركان في كل ما هو جوهرى في الرومنسية . فكلاهما يعشق الحياة : « إن سحر الحياة خالد لا يزول » ، هكذا يقول الشابي وهو يشعر بدنو الموت . ويقول في قصيدته « الاعتراف » غاطباً روح أبيه (وقد مات وأبو القاسم شاب ناضج في العشرين من عمره ، ومات أبو القاسم نفسه بعد أبيه بخمسين سنين ، فهذه القصيدة من أواخر ما نظم) :

ما كنت أحسب بعد موتك يا إلهي	ومشاعري عمية بالأحزان
أني سأظلماً للحياة واحتسي	من نهرها المتوهج النشوان
وأعود للدنيا بقلب خفاف	للحب والأفراح والأحان
ولكل ما في الكون من صور المني	وغرائب الأهواء والأشجان
حتى تحركت السنون وأقبلت	متع الحياة بسحرها الفنان
فإذا أنا مازلت طفلاً مولعاً	بتعقب الأضواء والألوان
وإذا التشاؤم بالحياة ورفضها	ضرب من الهلليان والبهتان
إن ابن آدم في قرارة نفسه	عبد الحياة الصادق الإيمان

ولا أحسب قارئاً يتصور أن ما سميناه « عشق الحياة » يعني التناول الساذج أو غير الساذج (فهناك تغاؤل غير ساذج مصدره إما سكينه النفس كما عند ميخائيل نعيمة وإما عمق الإحساس بالحاضر كما عند إيليا أبو ماضي) ، فنحن لا نفهم الشابي إذا وصفناه بالتغاول ، مهما يكن لونه . إن الشابي يقول غاطباً القدر في قصيدة قريبة الزمن من السابقة (كما نرجح اعتياداً على ترتيب ديوانه) .

(٩) الحبال الشري عند العرب . الشركة القومية للنشر والتوزيع ، تونس ، ١٩٦١ ، ص ٤٠ .

تمشي الى القدر المحترم باكية
وأنت فوق الأسمى والموت مبتسم
طوائف الخلق والأشكال والصور
ترنو الى الكون بيني ثم يندثر

وهكذا نجد نبرة من التشاؤم القديم تتخلل الغناء الرومسي للحياة وتجعل لنا الجانب الأول من الصورة :
الجانب السوداوي الذي يخفي في داخله عشقا مؤثما للحياة .

أما علي محمود طه فإقباله النهم على متع الحياة أشهر من أن نستشهد له هنا بشيء من شعره .

وهذه الملاحظة تسلمنا الى سمة أخرى من السمات الجوهرية للرومنسية ، والمشاركة بين هذين النموذجين :
وهي أن الصراع الداخلي يظل قائما في نفس الشاعر ، لا تشبعه لذات الجسد مهما أوغل فيها ولا تسكن روحه إلى عالم
المثل معها راضيا على ذلك . أما علي محمود طه فقد استطاعت نازك الملائكة ، في سبيل تأكيد نزعة المثالية ، أن
تلتقط من أشعاره في عهده « الرثي » ما يدل على أن تلك النزعة بقيت حية في نفسه . ولكننا نستشهد بقصيدة من
ديوانه الأول ، يبدو الصراع فيها واضحا على الرغم من نهايتها العفيفة (التي تبدو لنا مقحمة عليها) . تلك هي
قصيدة « مخدع مغنية » . يقول بعد وصف مقعم ببهجة الحواس :

دخلت بي إليه ذات مساء
لم تكن قبل بالرفيقين لكن
وجلسنا يهفو السكون علينا
هتفت بي: تراك من أنت يا صاح؟
شاعر الحب والجمال ، فقالت
واحتوى رأسي الحزين ذراعا
ورأت صفوة الأسمى في شفاه
فمضت في عتابها، كيف لم ند
إن أسأنا اليك فالיום نجزيك
ولسك الليلة التي جمعتنا
قلت حسبي من الربيع شذاه
نحن طير الخيال، والحسن روض
فبيت في هواه منا قلوب

حيث لاضجة ولا أشباح
هي دنيا تتيح مالا يتاح
ويرينا وجوهنا المصباح
فقلت المعذب الملتاح
مأليه اذا أحب جناح
ها ومرت على جيبني راح
أحرقها الأنفاس والأقداح
ر بما برحت بك الأتراح
بما ذقته رضى وساح
فاغنمتها حتى يلوح الصباح
ولعيني زهره الملحاح
كلنا فيه بلبل صداح
وأصابت خلودها الأرواح

ولم يكن التردد بين دوافع الجسد ونوازع الروح مقصورا على « شاعر الحب والجمال » ، بل هو عنصر مهم في
ذلك النموذج الرومسي الذي شاع في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، ولم يبلغ بكوكبة الشعراء الرومنسين
المصريين - على الخصوص - حد الأزمة أو المأساة . فهذا صالح جودت يقول في إحدى قصائده الأولى وعنوانها
« رسالة الحب » :

أحبك لاللمنأاق فاني
ولا اللثم اني أخاف عليك
ولكن أحبك كالوثنى
وأحمل بين صحائف قلبي
أخاف على قدك المرفف
من النفس المحرق المتلف
وأزهد فيك وإن تسرفي
رسالة حبك كالصحف

ويقول من قصيدة أخرى في هذه المجموعة نفسها (« إلى طيف الشاعرة الحسنة ») :

أسدل الليل على من عدلك
كم شكوت الليل حتى ليلة
ليلة شاهدت فيها ساعدي
أنت تنزبل من السحر على
يارسول الحسن ما أرواحنا
ستره الداجي وأوفى لي ولك
قلت فيها يادجي ما أجلك !
ضم جنبيك وثنري قبلك
عالم الشعر أبولو أنزلك
غير قربان يُقدي هيكلك

وإبراهيم ناجي، الذي يصفه العقاد بـ « شاعر الرقة العاطفية »^(١٠)، ويكاد لذلك - يكون غموضاً قائماً برأسه، يقول في إحدى قصائده « ليالي القاهرة »، وقد نظمها إبان الحرب العالمية الثانية :

ويأ دار من أهوى عليك تحية
على الأمسيات الساحرات ومجلس
تصادمنا فيه تباريح معشر
دموع يذوب الصخر منها فإن قضوا
ومأذا عليهم إن بكوا أو تعذبوا
على أكرم الذكرى، على أشرف العهد
كريم الهوى، عف المسأرب والقصد
على الدم والأشواك ساروا إلى الخلد
فقد نقشوا الأسماء في الحجر الصلد
فإن دموع البؤس من ثمن المجد

أين هذا المجلس بين حبيبين يتمتعان روحياً بقراءة أشعار المتجيمين، من لقاء آخر يصفه الشاعر نفسه بعد سنوات قلائل (يؤرخ جامعو ديوانه هذه القصيدة الثانية بيناير ١٩٤٨) :

دنا الموعد والغرفة وكر للمواعيد
وجاءت ربة الحسن كمزموور لداود

... ..

وهذا الجسم يا ظمآن في دارك كم يفري
أطهرا تدعى اليوم ؟ فإذا نلت من طهر ؟
هنا الحلم الذي أبصرت في غفوة حرمانك

(١٠) طوفانك بيد. طه. بيروت، ١٩٦٦، ص ٦٤

هنا الكأس التي تترى بما جمعت في حانك
هنا اللهب الذي يُجسد في نهد وفي ساق
على مذبحة المعبد قدم طهرك الباقي

وقد جعل عنوان هذه القصيدة « في معبد الليل » . ولم يقل أحد إنه بدأ فصلاً جديداً من حياته وشعره كما قبل
عن علي محمود طه .

فإذا عدنا الى الشابي رأيناه في « طريق الهاوية » (تأمل هذا العنوان الميلو درامي !) وهي ثنائية القصيدتين
اللتين أهداهما إلى « عذاري أفروديت » - رأيناه وقد تملكه ما يشبه الفزع مما وراء الشفاء التي تبسم كالورود والنهود
التي تبهت كالزهور :

يا زهور الحياة للحب اتن (م)	ولكنه غيبف السورود
فسبيل الغرام جم الهاوي	وافر الغول مستراب الصعيد
رغم مافيه من جمال وفن	عبقري ماإن له من مزيد
وأناشيد تسكر الملا الأعلى	وتشجي جوانح الجلمود
وأريح يكساد يذهب بالألباب	مابين غماض وتشديد
وسبيل الحياة رجب وأتن (م)	اللواتي تفرشنه بالسورود
إن أردتن أن يكون بهيجا	رائع السحر ذا جمال فريد
أوبشوك يدعي الفضيلة والحب(م)	ويقضي على بهاء الوجود
إن أردتن أن يكون شنيعا	مظلم الأفق ميت التغريد

ومع ان هذين النموذجين - في النظر الى المرأة على الخصوص - رومنتيان أصيلان فيما نرى ، فان فيها اثرا
ظاهرا من البيئة العربية في الثلاثينيات - فقد كانت المرأة العربية ، التي شاركت سافرة ، لأول مرة في مظاهرات
١٩١٩ في مصر ، لاتزال تعيش خلف حجاب من التقاليد . فكان طبيعيا ، من ناحية ، ان يبحث الشاعر الذي
وعى ذاته ، ويتفقت نواذعه ، عن المرأة في الصور البعيدة لبنات الافرنج في العواصم العربية . . . بلعن التنس في
منتزه البلقيدير (الشابي) ، او يرسن خارجات من الكنيسة يوم الاحد (التجاني) ، الخ . . . فان ساعدته ظروفه فليشد
الرجال اليهن (رحلة الصيف في اوروبا) - علي محمود طه . . ويستبقى المرأة بالنسبة اليه ، على كل حال ، لغزا أكثر
مما هي في الحقيقة ، ويستبقى ، رغم جاذبيتها الشديدة ، مصدرا للخوف ، وسيبقى الحاجز النفسي قائما بينهما ، حتى
ليبدو التعهر ، في بعض الاحيان ، أصعب من التمسك بأهداب الفضيلة .

ثم ان تبلور هذين النموذجين كليهما ، في قالب يوناني ، امر له دلالة ايضا . ولا تقتصر هذه الدلالة على
زيادة الاتصال بين الادب العربي والآداب الغربية ، كما اشرنا من قبل ، بل تطبع الجو الحضاري العام كله . فمن
الناحية السياسية كانت العلاقة بين الاقطار العربية ودول الاستعمار ، آنذاك ، تنحون نحو المهادنة . ففي المشرق
سادت صيغة المعاهدات ذوات الاستقلال المشروط ، وفي المغرب سادت صيغة الامتياز ، او الادمج ، أي اشارك
الشعوب التابعة اشراكا محدودا في تنظيمات الدول السائدة ، فكانه نوع من تبعية الأطراف للمركز . يضاف الى هذا

المناع السياسي ان الفجوة الحضارية بين العالم العربي - في مجموعه - وبين الغرب لم تكن واسعة كما كانت من قبل (وذلك بفضل النهضة العربية التي بدأت تزوي ثمارها) ولا كما اوضحت اليوم . ومن ثم فقد كان « التعلم من الغرب » مطلباً ممكناً من الناحية العملية ، كما كان سائغاً من الناحية القومية . وإذا بحثنا عن استراتيجية مناسبة للتعلم من الغرب ، فهل ثمة ما هو اذكى من الاتجاه الى الاصول ، اي الى الاساتذة الذين اخذ عنهم الغربيون انفسهم ، وهم اليونان ؟ وهكذا تبني طه حسين الدعوة الى دراسة اليونانية واللاتينية في الجامعة ، وفي الوقت نفسه وضع توليف الحكيم امامه نموذج الادب التمثيلي اليوناني وهو يعمل جاعداً لاقامة صرح ادب تمثيلي عربي .

٦ - ١

كان الاستقطاب (لعلها كلمة مبالغ فيها) الذي اصاب ثنائية « الروح والجسد » إيلادنا جهود الفورة الرومانسية . وهكذا اخذ النموذج في الضمور ، حتى لم يبق من مقوماته الا صفة « الذاتية » . وبينما كانت الحرب تقترب من نهايتها ، وخلال السنوات التي اعقبها مباشرة ، كانت العوامل الاجتماعية والثقافية تهبط لتحول جديد في النموذج (او النموذجين) : اما النموذج الاول (الذي نحب ان نسميه النموذج الوثني ، وان لم نقصد بهذه التسمية معنى دينياً) فقد مال الى الصقل المفرط للشكل ، وكانت هذه هي ابرز صفاته ، اما من حيث الموضوع فقد عني بتصوير المرأة في شتى اوضاعها الجسدية والنفسية (وتخصص في ذلك نزار قباني حتى اشتهر بانه شاعر المرأة) . ففي تلك السنوات - كما يحدث دائماً في اعقاب الحروب - اقبل الناس على المتع الجسدية ، وتحملوا من الاعراف الاجتماعية ، وساعد على ذلك ما كان يصل الى العالم العربي من اصداء الوجودية ، واعتقاد الكثرة من المتأدبين انها تعني - فيما تعنيه - التحرر من قوانين الاخلاق . فهذا العامل الزمني اتاح لنزار قباني ومن حاولوا النسيج على منواله - وكان نزار آنذاك شاباً في اواسط العقد الثالث ، بينما كان على محمود طه قد اخذ يذلل الى شيخوخة مبكرة - ان يتناولوا موضوعات العشق الجسدي في شعورهم بجرأة لم يعرفها الشعر العربي الحديث في اي من عهوده السابقة . وإذا تذكرنا ما قلناه عن النموذج في مقدمة هذا البحث ، خلصنا الى تقرير ان النموذج الذي طوره على محمود طه - في هذا الضرب من الشعر الوجداني - بقي محفظاً بشكله و«طقوسه» لدى نزار قباني ، وان تغيرت مادته تغيراً محسوساً : فتمة فرق غير هين بين « شاعر الحب والجمال » الذي لم يكن يصف المرأة الا من الخارج ، و « شاعر المرأة » الذي حاول ان يتغلغل في مشاعرها ؛ ولكن هذا الاختلاف لا يجيب حقيقة أن النموذج في « القمر العاشق » او « راكبة الدراجة » يظل مثالا في « من كوة المقهى » او « الى ساق » . ويمكن تعديد المقارنات .

وقد قدم نزار لديوانه الثاني «طفولة نهد» وقد صدر سنة ١٩٤٧ (قبل وفاة علي محمود طه بنحو عامين) بمقدمة شرح فيها مذهبه . وهو صورة من مذهب « الفن للفن » الذي عرفته الآداب الأوروبية في اعقاب المذهب الرومنسي ، ولكن غلب عليه الاسم الفرنسي « البرناسية » . ولم يكن في الحقيقة نقضا للرومنسية بل تأكيداً لبعض مبادئها ، وعلى راسها تقديس الشعر ، واستقلاله عن كل ضرب من ضروب المنفعة . ولعل اهم ما يميز به البرناسيون عن سابقيهم هو القول بان المتعة الخاصة التي يجدها الشعر تنبع من خصائصه الشكلية لامن معانيه . وهم في هذا يلتقون مع الرمزيين الذين رأوا المجال الحقيقي للشعر في الانحاء بالعاني الغامضة عن طريق الموسيقى والصور .

الى هنا لا يضيف نزار شيئاً الى ما يقوله انصار الفن للفن ، ولا يكاد يضيف شيئاً الى آراء على محمود طه حول الشعر وطريقة ممارسته له (اذا استثنينا قصائده القومية) ولكن نزاراً يعلن بعد هذا آراء يخالف بها معظم القائلين

بتلك النظرية ، عائدا - في الحقيقة - الى حظيرة علي محمود طه الذي نجح - وخصوصا حين تغنى محمد عبد الوهاب ببعض قصائده - في ان يحقق لشعره درجة من الذيق لم تتح لسائر معاصريه . بل ان نزارا يرفع هذه الخاصية في شعر استاذة الى مستوى المذهب . فهو يقول في ختام مقدمته :

هذه الاحرف لم اكتبها لفئة خاصة من الناس ، وروضوا خيالهم على تلذوق الشعر وهياتهم ثقافتهم لهذا . لا ، اني اكتب لاي (إنسان) مثلي يشترك معي في الانسانية ، وتوجد بين خلايا عقله خلية تهتز للعاطفة الصافية ، وللواحات المزروعة وراء مدى الظن .

اريد ان يكون الفن ملكا لكل الناس كاهواء وكالماء ، وكغناء العصافير يجب الا يحرم منها احد .^(١١)

وهذه عبارات على بساطتها يمكن ان تدل على اشياء مختلفة : يمكن ان تعني ان الشاعر الذي ياتي بأسلوب جديد يريد قارئه ان يتدرب ذهنيا ونفسيا على قراءة الشعر القديم ، لان العادات العقلية التي تنتج عن مثل هذا التدريب تحول بينه وبين تقبل الاسلوب الجديد . ولهذا قال اليوت ايضا انه يفضل قارئه لاعد له بالشعر . ولكن عبارات نزار يمكن ان يفهم منها ايضا ان الشاعر يجب الا يشق على قارئه ، بل يكفيه ان يتحسس طريقه الى تلك الخلية التي تهتز للعاطفة الصادقة من خلايا عقله . والدعوة الى سهولة الفن دعوة خطيرة ، لان الفن الجدير بهذا الاسم لا يحقق متعته الخاصة الا بتوع من إعادة تنظيم المشاعر . وعمل كهذا لا يتم بدون مجهود من المبدع والمتلقي معا .

والرئاسية والرمزية كلتاهما تسعيان الى التعبير عن مشاعر يصعب التعبير عنها بالكلمات ، ولهذا فان جمهورهما محدود . ولكن من الممكن ان يستغل شاعر بعض تقنياتها - ولا سيما في مجال الموسيقى - ليحدث في شعره نوعا من الجلال الظاهري الذي تقنع به غالبية القراء . وقد كانت « فلسفة » نزار عن « الشعر لكل الناس » تدفعه للسير في هذا السبيل . وهي التي ميزته عن معاصريه . إذ كان الفرق بينه وبين من سبقه من الرومنسيين ومن واكبه اولاده من الواقعيين انه غير مثقل بفلسفة اخرى ، وغير معني بصراع داخلي يحاول بواسطة الكلمات ان يبرزه من خلفها الشعور . (لايرفع عنه انه فكر في الكتابة للمسرح) . لهذا استطاع ان يحقق ما تمناه من ذيق شعره بين عامة القراء ، وان كانت الفئة التي اثر فيها أعمق التأثير هي أولئك الشواب والشبان الذين يمكنهم شراء دراوينه . فقد كان يعطي قراءه - بالضغط - ما يرغبون فيه ويفكرون فيه . كان شعره العاطفي ضربا من المناوشة او المهارشة ، وكان شعره القوي ، كما سمى احدي قصائده « هوامش » او تعليقات لا تختلف عما يرددونه في احاديثهم الا بالاشاب الشعري المنعم والمثير . وربما كان هذا - بالفعل - هو كل ما يريده نزار ، وكل ما يستطيع تحقيقه حسب اعتقاده .

اما النموذج الروماني الثاني - وهو ذلك الذي غلبت عليه المثالية - فقد دفعه محمود حسن إسماعيل نحو التصوف (الذهني) . وقد نشر ديوانه الأول « أغاني الكوخ » عندما كانت الرومنسية في قمة ازدهارها (١٩٣٥) . وكان الخط الجديد الذي أضافه الى النموذج الرومنسي هو تصوير يؤس الفلاح في صعيد مصر وسط سخاء الطبيعة . ولم يكن الموضوع نفسه جديدا كل الجدة ، فلشفيق المعلوف - مثلا - قصيدة صور فيها شقاء الفلاح اللبناني ايضا . ولكن صاحب « أغاني الكوخ » لم يصور مأساة الفلاح من الخارج بل عبر عنها كفلاح يملك وعي شاعر ، فتواتر

(١١) صالح جرود . ناجي ، حياته وشعره . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، المقدمة .

اثنيتية « المادة والروح » خلف اثنيتية « الانسان والطبيعة » : الطبيعة حرة عمارح غمتل زهوا بالحياة وتصلي حمدا للخالق ، والانسان اسير الكوخ مع ثوره وحماره وكلبه ، لا يعرف السعادة الا في الاحلام . ولكن يجمع بينهما التوجه الى الله . لعل وصف التناقض المادي بين ثراء الارض وفقير العاملين عليها كان ملها لبعض الشعراء الواقعيين من بعد ، اما محمود حسن اسماعيل فقد اوغل في مشاعره الباطنية ، ونضج شعره في الاربعينيات بمرارة الياس وسوء الظن ، فبعد انعام الحب المثالي الطاهر العفيف تسللت الى قيثارته نغامت اخرى نسمع فيها صراخ الجسد ، وان لم تلحقه باللذتين لانها تقترن دائيات بعذاب الشك ونوع من الاستسلام للقدر . فسمع يقول من قصيدته « ليل وريح وحب » :

سعر دمي بكفك
تضرع والهاً يبكي
وجاء لنور عينيك
يلذّب مرارة الشك
أذبيها ... أذبيني
.....
دعي ايماننا تجري
بما تهوى من الامر
فإن الطير لا يدري
خطا الصيد للوكر
فهاتي الحب واسقيني
.....
على شفتيك انهار
عمره واثار
وابريق ومار
فإلك لاتروني ؟

ويعصف به الشك أكثر ، فلا يعرف نشوة سوى نشوة الجسد ، ولكنه لا يزال يفكر في الله :

ظننت الى الله يسوما فلم أجد خروقي غير هذا الجسد

ويبدوان عذابه الروحي كان اقصى من ان ينهيه بهذه الطريقة . وقصيدة « نهر النسيان » تعبير بالغ الغرابة عن هذا العذاب . . فقد شخص النسيان وشيخا أقدم في الوجود من آدم ، وابقى من يوم الحشر نفسه « ولا تدري ان كان « النسيان » نعمة او نقمة .

قال اقبل ، فكم بدنالك صرعى شربوا من يدي رحيق الخنان

ولكنه يقول ايضا :

مر بي آدم قديما فأوسا ت اليه بطرف هذا البنان

فسقى قلبه من النهر كأساً وتلاشى عن اعيني في ثوان
وإذا بي اراه يستك سر الخلد في غير هدأة او ثوان

وكان الشاعر يشير الى الآية الكريمة : « ولقد عهدنا الى آدم من قبل فني ولم نجد له عزماً » . ولكن هذا النسيان ، وهو اصل بلاء البشرية كلها ، لا يتفق مع السلوان الذي يوعد به الشاعر . وكأنه انما صور النسيان بتلك الصور القبيحة ، والقوة الهائلة ، ليجعله طاغية آخر ، لا يملك الانسان الا ان يستسلم له ، شاء ام ابى ، كانت في ذلك سعادته ام كان فيه شقاؤه .

ثم يكون التطور الاخير اشبه بالبداية التي انطلق منها الشاعر . لقد عاد الى رحاب الله ، ولكنه لم يستطع ، في هدوء الشيخوخة ، ان يقدم التجربة الصوفية في توجيهها الذي لا يمكن التعبير عنه من خلال الصور ، بل قدمها - غالباً - في صورة تقريرية لا تختلف الا من حيث المصطلح عن اكثر الشعر الصوفي المأثور (وعلى راسه تالفة ابن الفارض المشهورة) . يقول محمود حسن اسماعيل في قصيدته نهر الحقيقة :

وجودي حقيقة
وذاي حقيقة
واني عل الارض طير يغني . . حقيقة
ونور الحقيقة سر الحياة وسر الامل
ومن لم يسر في ضياه
سيمشي ويثني
ولو داس خد الجبل
وشق الرياح بجن الخيال
ووهم المحال وحلم الازل
سيمشي ويثني
ويلقي عصاه اخيراً على ترهات الفشل !

لاتغرنك الاستعارات التي دعم بها الشاعر المعاني المجردة ، عل طريقة الخطباء ، فان العبرة بالتجربة ذاتها ، وعبء عقلية باردة .

هل نقول اذن إن (النموذج الروماني) قد انهار وتفتت ، عندما انتهى الى شعر جماهيري لا يقدم رؤية جديدة ، أو شعر صوفي تقريري خال من نبض التجربة الذاتية ؟

لنعد الى فكرة « النموذج » نفسها . إن « النموذج » ، من حيث هو نتاج ثقافي جماعي ، يختلف عن « النزعة » التي هي ميل انساني . فالنزعة الرومنسية اصيلة في الانسان ، من حيث ان الانسان جسد وروح ، ومن حيث انه لا يكف عن التساؤل عن معنى وجوده ، ومن حيث ان الوجدان يمثل القوة المحركة في حياته ، وإن الخيال يشكل

جانبا كبيرا من نشاطه العقلي ، ومن حيث إن ثمة ارتباطا بين بعض هذه العناصر وبعض ومن ثم فإن النزعة الرومنسية لابد أن تبقى موجودة بشكل أو بآخر . ولكن « النموذج » الرومنسي ، من حيث أنه شكل معين من أشكال الوعي ، يمكن أن يبقى مسيطرا خلال حقبة تاريخية معينة ، ويمكن أن يستمر كقطفوس او مصطلح شعري مع تغير محتواه ، كما يمكن أن يتوارى أو يختفي اختفاء تاما ليحل محله شكل آخر من أشكال الوعي .

بناء على ذلك يمكننا القول إننا لم نعد نعيش في عصر الرومنسية ، وإن الذي نشهده من بقاياها لم يعد يحمل شيئا يستحق الذكر من خصائص النموذج الرومنسي . ولكننا لانكون قد فرغنا من امر الرومنسية حين نطوي الكلام عن نموذج الوعي الرومنسي ، أو نماذجها . فالتراث الذي يخلفه نموذج شعري ما للعصور التالية ليس الوعي - الذي يتغير بتغير الظروف ، ولا المصطلح الخاص - الذي يتبع الوعي - ولكنه اللغة الشعرية ، فهذه تمتد عبر التناجز والمصطلحات ، وتتغير طبقا لمنطق خاص بها .

٧ - ١

وفي أمر اللغة ، ينبغي أن نضع في اعتبارنا اختلاف المستويات . فالقضية التي أثرت مرة بعد مرة ، ونسب إليها الخط الأرق من اللاحية في لغة الشعر ، وهي قضية الوزن والقافية ، هي في نظرنا أقل قيمة من العلاقة بين مفردات اللغة ، والعلاقة بين متطلبات اللغة القياسية في امتداد الجملة وإيقاعها ومتطلبات اللغة الشعرية في ذلك .

لقد كتب أمين الريحاني منذ اوائل هذا القرن شعرا مثورا . وواصل جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، ومي زيادة هذا الضرب من الكتابة ، ومن الطريف أن المحافظين لم يأبهوا له كثيرا لأنهم عدوه ضربا من النثر ، ولم يبدأ النقاش الحاد حوله إلا حين مارسته جماعة « شعر » في أوائل الستينيات تحت اسم « قصيدة - نثر » وكانت الثورة على القافية سابقة للثورة على الوزن البيتي . فذهب ميخائيل نعيمة إلى أن القافية ليست عنصرا ضروريا لموسيقى الشعر (وإن اعترف بالوزن) . وذهب العقاد إلى مثل هذا الرأي ، معلنا أن التجديد في الأوزان حق مشروع لشعراء المدرسة الحديثة . ثم ظهر شعر التفعيلة واشتد الخصام حوله وفتح الباب لدراسات كثيرة حول موسيقى الشعر ، إلا أن هذه الدراسات بقيت محصورة في دائرة الأوزان العروضية ، ولم يتسع مفهوم الإيقاع ليشمل توزيع المعنى على الألفاظ ، مع أن إحدى الحجج التي ساقها رواد التفعيلة كانت تتمتع بالمعنى .^(١٧)

والذي نلاحظ أن التجديد الحقيقي في لغة الشعر بدأ من النسيج اللغوي ولم يبدأ من الغالب العروضي للقصيدة . هذه الملاحظة تفسر لنا النجاح السريع الذي حققه « الشعر المثور » والقصص الشعري (مثل قصص جبران) في التعبير عن الوعي الرومنسي الناشئ فقد كان التصرف في النسيج ميسورا إذا أهمل الغالب . وأغلب الظن أن الشعراء عانوا طويلا قبل أن يطوعوا اللغة الشعرية الرومنسية للنظم العروضي ، حتى تصلوا عن طريق المحاولة والخطأ ، ودون أن يكونوا نظرية واضحة عن إيقاع الشعر ، إلى لغة أكثر طواعية ولينا ، بحيث أمكنهم أن ينطلقوا في التعبير عن ذواتهم بحرية لاتتوفر للغة الشعرية الكلاسية .

(١٧) مقالة ميخائيل نعيمة في « الفريال » بدمشق ، « الزحافات و العلال » . تقدمه العقاد لديوان المازي ، الجزء الأول . مقدمة نزار الملاحكة لديوانها الثاني « شظايا ورماد » .

ولتوضيح ذلك نعيد الغاربي الى قصيدة عبد الرحمن شكري « حلم بالبعث » ، وقد أوردنا معظم أبياتها . لقد نجح الشاعر في نظم قصيدة متسلسلة المعاني ، أي ان ثمة موضوعا واحدا ، له بداية ووسط ونهاية ، موزعا على أبيات القصيدة . وهذا أقصى ما يسمح به النظم الكلاسي من الترابط ، وهو يحقق مطلب الوحدة ، ولكنه لا يحقق مطلب التدفق الوجداني ، وهو السمة الأولى من سمات النموذج الشعري الرومسي ، في جانب التعبير . لهذا لم يكن غريبا أن يبدو لنا الشاعر ، من منظور عصرنا ، وكأنه قفز فوق الرومنسية ليصبح تعبيرة أقرب الى السريالية الأكثر تركيزا ، لا أعني بذلك ان الشكل وحده قاد الشاعر نحو التعبير السريالي ، بل ان اسلوبا معينا في الصياغة ناسب لونا من الشعور . وعلى العكس لم ينتج الشاعر نفسه في مطلونه « كلمات العواطف » ولا في قصيدته القصصية « نابليون والساحر المصري » اللتين نظمهما بالشعر المرسل ، لأن الانطلاق العاطفي والتعقيد القصصي كليهما يستلزمان نسجا شعريا غير مقطع بنهايات الاوزان ، ولو لم تكن مقفأة . ولعل محاولات محمدرفيد أبو حديد لكتابة نظم مرسل غير مقطع ان أبيات كانت ادن الى النجاح ، ولو ان اصل الفكرة - وضع نظام الشعر المرسل الانجليزي على نسج البيت العربي - كان خطأ من اوله .

بخلاف ذلك ، استطاع على عمود طه أن يطوع النظم البيئي الموحد الثقافي للنموذج الرومسي حين غير في نسيج الابيات بحيث اتصل النظم لغويا - لامتغيا فقط - من اول القصيدة الى آخرها ، وذلك في قصيدته « أغنية ريفية »

وإذا داعب الماء ظل الشجر	وغازلت السحب ضوء القمر
وردت الطير أنفاسها	خوافق بين الندى والزهر
وباحت مطوقة بالهوى	تناجي الهديل وتشكو القدر
وسر على النهر ثغر النسيم	فقبيل كل شراع عبر
وأطلقت الأرض من ليلها	مفاتيح مختلفات الصور
هنالك صفصافة في الدجى	كأن الظلام بها ما شعر
أخذت مكاني في ظلها	شريد الفؤاد كتيب النظر
أمر بعيني خلال الساء	وأطرق مستغرقا في الفكر
أطالع وجهك تحت النخيل	واسمع صوتك عبر النهر
الى أن يمل الدجى وحيدتي	وتشكو الكتابة مني الضجر
وتعجب من حيرتي الكائنات	وتشفق مني نجوم السحر
فأمضي لأرجع مستشرقا	لقاءك في الموعد المنتظر

فالقصيد الاغنية جملة واحدة شرطية ، الا ان كلا من جلتي الشرط والجواب تفرعت منها جل معطوفة وجل ذوات عمل واشباه جل متعلقة بالنوعين السابقين . وهكذا سقطت الاسوار بين الابيات ، وتحقق للقصيدة الانسياب الذي تتنامى لديه العاطفة ، ولم تعد القافية سوى ضابط ايقاعي يكمل تأثير الوزن . تم هذا كله في داخل نظام البيت ، ولكنه لم يكن ليتم في قصيدة اطول . وإذا لم يلق نظام الشعر المرسل قبولا (للسبب الذي ذكرناه آنفا) فقد

جرب نظام المقاطع ، على نسق المقاطع في النظمين الانجليزي والفرنسي (strophes , stanzas) واستعمله المهجريون - على الخصوص بكثرة ، كما استعمله المازني في عدد قليل من القصائد ، وكذلك فعل العقاد في دواوينه الاولى (وقد اوردنا فيما سبق مقاطع من قصيدته « ترجمة شيطان ») ثم توسع فيه بعد . اما شعراء « ابولو » فقد أصبحت المقطوعة هي اسلوب النظم المفضل لديهم .

وإذا تأملنا هذا النوع وجدنا المقطع قد حل محل البيت ، الا انه يمثل دفقة شعورية واحدة ، يطول فيها نفس الشاعر ، فاذا استنفذت قوتها (والمثل شعور ينتاب الرومنسيين كثيرا) انتقل الى مقطع ثان ، ذي قافية مختلفة ، محفظا بالوزن نفسه في اكثر الاحيان ، مع امكان جزئه او شطره ، ليساعده على البقاء في الجو النفسي للقصيدة . وربما بنيت القصيدة على المرواحة بين قافيتين أو أكثر ، او بين بحرین مختلفين . ولعل الرومنسيين ، الذين اصبحوا يستمعون الى الموسيقى الاوروية ، أرادوا أن يحدثوا في شعرهم نوعا من تعدد النغم (البوليفونية) ليعبروا عن العواطف الأكثر تعقيدا ، او ليكون زيادة في تميزهم عن النظم الكلاسي الذي يلتزم وزنا واحدا .

وهكذا كان تجلبد الرومنسيين في الأوزان متمما للنموذج الرومنسي في التعبير ونابعا من نموذج الوعي الرومنسي ، ولم يكن مقصودا لذاته غالبا . وما قلناه عن ظاهري التدفق والمثل وعلاقتها بالقوالب الموسيقية له اصل ونظير في الخيال الرومنسي ، واثره في اختيار المقدرات وتكوين الصور . فالخيال الرومنسي يتجاوز احكام المادة وحدودها ليجمع بين الشئيين المتباعدين في ظاهر الحس المتجاورين في الشعور . فانت ربما ت رت قصيدة « اغنية ريفية » دون أن تشبه الى ان فيها عددا وافرا من تلك « الصور البيانية » التي يدرب معلمو البلاغة تلاميذهم على استخراجها من الابيات ، وذلك لان الصور التي في القصيدة تسبق الى شعورك دون ان تمر بحواسك . فهناك - باصطلاح علم البيان - استعارات كثيرة ، قد يحدونها بانها مكنية ، ولكنهم يكونون اقرب الى الصواب اذا سموها تشخيصا . وهذا التشخيص يمتد في القصيدة من اولها الى آخرها . فالشاعر يعيش بحبه في احضان الطبيعة ، مثلاً يود هو ان يكون ، عبا ومحبوا . ولكنه يأوى الى هذه الصنفاقة الوحيدة ، وهنا ينتقل الخيال من التشخيص الى التجسيم الذي عبر عنه الشعراء القدماء بالطيف :

اطالع وجهك تحت النخيل وأسمع صوتك عند النهر

ويحدث الانقلاب : فقد اصبح الشاعر - فجأة - غريبا على الطبيعة ، في تلك الساعة المتأخرة من الليل ، حين سكن كل حبيب الى حبيبه ، فهي تنظر اليه في دهشة تقرب من الفزع . إنه « القريب البعيد » ، من الطبيعة ومن المحبوبة في الوقت نفسه ، وهذه الحالة من الانس - الاستيحاش ، أو الشوق - الانكاش سمة من سمات الوعي الرومنسي يجسمها الخيال في مرادة البعيد ، والتطلع الى مالاينال .

والشاعر الرومسي يتوقى التعبيرات الثابتة (الرواسم) لأنها تحيل المفردات الى حجارة ميتة ، وهو يريد بها نابضة بالحياة ، متوهجة بحرارة الانفعال . ومن ثم يعتمد الى تغريب الالفاظ عن امكانتها المألوفة ووضعها حيث يلي عليه خياله . فتشبه الليل بالبحر ، او الشعر باللبل ، قد يجره الى مشاعر زائفة ، ولكنه ربما أصغى الى إحساسه الخاص ، فخرج من حظيرة التقليد الى افق رحب من التعبير المباشر عن تجربته النفسية حين يشبه الشعر بالبحر ، او بشلال ، او بجناحي طائر. وهو طالما يشكو من طول الليل او يصف جثومه على الانفاس ، او سوقه للهموم ، ولكنه عنده غالبا مأوى ، ومعيد وصدى ، لأنه يهرب اليه من ضغط الحياة الاجتماعية ، وينفرد بذاته ، ويعيش مع احلامه . والشاعر الرومسي لا يشبه الخلد بالوردة ولكنه قد يشبه النهد بالزهرة . فهو يبحر بين صخرتين : صخرة التقليد وصخرة الابداع المصطنع في تصيد التشبيهات وحوك الاستعارات . ومطلبه وهجراه : الصورة التي تجمع بين الجدة والغريب من الشعور . وكثيرا ما يوقعه ذلك في السهولة المفرطة ، او العاطفية المائعة ، حين يقبل اول ما يسمح به خاطره ، ولو كان تعبيراً مقارباً عن شعور غائم . فليس من السهل ان يكون المرء « تلقائياً » ، اي صادقا مع شعوره ، لأن مثل هذا الصديق يقتضي منه ان يرفض ما يحظر له « تلقائياً » من العبارات الجاهزة . والتميز - في الممارسة العملية - بين هذين النوعين المختلفين من التلقائية جهد قد يعطل طاقات الشاعر . وهكذا لم تكن الرومسية تتحرر من الرواسم القديمة - جزئياً على الأقل - حتى أصبحت لها رواسمها الخاصة ، ولا سيما أنها آثرت موضوعات بعينها ، وتمسكت بنظرة خاصة للطبيعة والمرأة . فالزورق والشراب ، والسفينة ، والملاح ، والشاطئ ، والسراب ، والصحراء ، والظلال ، والضباب ، والغيوم ، والنجوم (دموع الليل) - تلك امثلة من الصور التي تتكرر في الشعر الرومسي وتشابه دلالاتها حتى قل . ولذلك فقد تبين للرومسيين ان لب المشكلة يكمن في اساليب البيان نفسها ، في ان المعنى يكسب تشبيها او استعارة ، وبذلك يصبح التشبيه او الاستعارة في الحقيقة فضولاً ، وتقتصر وظيفتها على التوضيح او التحسين ، او المبالغة ، الخ . تلك الاغراض التي ذكرها البيانون ، وهي اغراض خطافية ، لاعلاقة لها بالتعبير . فكان الحل إما مد ابعاد الصورة وإضافة بعد جديد اليها ، وهو التشخيص ، وإما « تطهير » الشعر من الصور - الفضول . ولا شك أن هذا الحل الثاني كان يتطلب جرأة وصرامة . وقد كان ينفرده به ابو القاسم الشابي ، وتعرض للتقيد بسببه (١٧) فهو في الكثير من شعره يبري الصورة برياً ، او يستغني عنها جملة ، معتمداً على تكديس الاسماء والصفات . يقول مثلاً في قصيدة « تحت الغصون » :

هاهنا في حائل الغاب	تحت الزان والسنديان والزيتون
أنت أشهى من الحياة وأبهى	من جمال الطبيعة الميمون
ما أرق الشباب في جسمك (م)	وفي جيدك البديع الثمين
وأدق الجمال في طرفك الساهي	وفي ثغرك الجميل الحزين
والذ الحياة حين تغنين	فأصغي لصوتك المحزون

(١٧) عبدالقادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٨ . ص ٤٠٩ - ٤١٠ .

وأرى روحك الجميلة عطراً	ضالماً في حلاوة التلحين
قد تغثت منذ حين بصوت	ناسم حالم شجي حنون
نغمًا كالحياة عذباً عميقاً	في حنان ورقة وحنين
فإذا الكون قطعة من نشيد	عُكسوي منغم موزون
فلمن كنت تنشدين ؟ فقالت	للضياء البنفسجي الحزين
للغضب المورّد المتلاشي	كخيالات حالم مفتون
للساء المظلل ، للشفق السا	جي لسحر الأمل وسحر السكون

وتغني القصيدة على هذه الرثية : خيط نحيل من التشبيهات والاستعارات انتظم فيه عدد وفير من الأساء والصفات ، التي تتكرر بكثرة ، أو تتقارب معانيها . مثلاً : « ناعم حالم شجي حنون » ، « في حنان ودقة وحنين » ، « كخيالات حالم مفتون » ، « لسحر الأمل وسحر السكون » . . . بل قد يقع الشاعر في عيب الإطراء : الحزين ، المحزون ، الحزين مرة أخرى . كل هذا حول تشبيهين قريبين وإن كانا مبهمين : تشبيه روح المحبوبة بالعطر ، وتشبيه غنائها بالحياة .

أما الحيلة الأولى - مد أبعاد الصورة وإضافة بعد التشخيص إليها - فهي أكثر شيوعاً ولها أشكال كثيرة : فقد يؤلف الشاعر بين عدد من الصور ، وكأنه موسيقي يوزع لحناً . وقد رأينا مثلاً من ذلك عند علي محمود طه في « أغنية ريفية » . وقد يتمهل الشاعر في عرض تفاصيل الصورة الوصفية ، وكأنه مصور يرسم لوحة عريضة ، كما فعل علي طه أيضاً في « حانة الشعراء » . وقد يعمق الصورة حتى يحولها إلى رمز أو شبه رمز ، كما فعل إبراهيم ناجي بصورة البحر في قصيدته « خواطر الغروب » والشابي بصورة المساء في « المساء الحزين » . ولكن أحق القاصد التي رأيناها بهذا الوصف هي قصيدة « نهر النسيان » لمحمود حسن إسماعيل .

على أن هذين الأسلوبين كليهما ينطويان على خطر واضح : وهو الخروج عن حدود التدفق الوجداني والخصوصية في التعبير - وهما إلزام صفات الأسلوب الرومنسي - إلى نوع من الترهل لا يتفق مع كثافة اللغة الشعرية . وهكذا سار تحلل الأسلوب الرومنسي جنباً إلى جنب مع تحلل الوعي الرومنسي . وكان أهم ما حاولت البرنسية تحقيقه - في عمرها القصير - هو الخروج باللغة الشعرية من هذه الحالة ، فعمدت إلى اختزالها اختزالاً ، حتى أصبحت القصيدة كلمات لا تجاز - لو جمعناها - بضعة أبيات ولكنها نضدت تنضيداً ، وقصرت سطورها تقصيراً ، وتولت القوافي مهمة التقطيع الموسيقي ، فقولنا « لو جمعناها » افتراض ليس إلا ، لأن القصيدة أصبحت دندنة ، والسطر - وربما تألف من كلمة أو كلمتين - صورة كاملة أو خطأ في صورة ، لمسة فرشاة أو رنة وتر . أصبح للكلمة الواحدة وزن - ووزن .

اليك قصيدة « قم » لسعيد عقل ننقلها كاملة :

بأيما أحر...
 كالنار، كالوهلة ،
 كمشتهى القبلة
 خطط الفم المبكر الأنور ؟
 من أيما زنبق
 (قُطِفَ بالخمس
 من مرجة الشمس)
 صيغ سنى الضحكة والروث ؟
 تراه - ما تراه ؟
 طرفة لون
 سكرة من يراه
 حدود هذا الكون ؟ ...
 في أيما مرمر
 كالدر ، كالرؤيا ،
 نقشت لي دنيا
 دنيائي ، فتحت لي أحرا ...

هذا فن مترف . نحن نرجع أن نزار قباني تدرب في محترف البرناسية ، ولكنه لم يلبث أن أخذ منها ، ببراعة ، ما يلزمه ليكون شاعرا جماهيريا ، ولم يكن لديها ما تعطيه إياه سوى مذاق الكلمة الأنيقة المرفهة ، ولو كانت كلمة دارجة . ولم يكن وراء ذلك « رؤية » تقدمها البرناسية لنزار أو لغيره .

وعلى العكس من ذلك كانت حركة شعر التفعيلة ، التي بدأت ترسخ أقدامها منذ أواخر الأربعينيات ، نتيجة طبيعية (وليست رد فعل) للثروة الفضفاة التي أفسدت الشعر الرومسي في آخر عهده . فقد جعلت المعاني هي

المحكمة في النظم، فأعاد القيمة التعبيرية للشعر، وهياته لتقبل أفكار جديدة، واقتحام ميادين جديدة، وجعلت تصويغ إيقاعاتها الخاصة التي لا تقل تأثيراً - وإن اختلف نوع التأثير - عن إيقاعات شعر البيت .

١ - ٢

فكرياً، رأينا النموذج الرومنسي الذي يبرز في أوائل هذا القرن، وقد بدأ في الضمور عند أواسطه، وحلت محله سطحية في الشعور تؤذن بالحاجة إلى نموذج جديد، وتعبيراً أصبحت لغة الشعر مزيجاً من النثرية والتائق الفارغ، كانت الأربعينيات فترة من الممود، كنم العالم العربي خلالها أنفاسه، إذ كان الصراع العالمي يدور من حوله وهو أضعف من أن يشارك فيه بفكر أو عمل، إلا ما يُفرض عليه من تأييد ومسانده . ولكن تصفية الحسابات، التي أعقبت هذه الحرب كما أعقبت التي سبقتها، وكما تعقب الحروب عادة، أيقظت النائمين، ولا سيما وقد جاءت على آثارها نكبة فلسطين . وكان مما امتازت به هذه الحرب عن كل الحروب السابقة أن الصراع الأيديولوجي، الذي غذاه وفماها، استمر بعدها، كما استمر التسليح معتمداً على تقدم تكنولوجي متسارع، ولا سيما في مجال الذرة . من هنا امتزجت محاولات الشعوب الصغيرة التي أخذت تطالب بحقوقها من خلال المنظمات العالمية، كما فعلت غداة الحرب العالمية الأولى من خلال مؤتمرات الصلح - امتزجت بضغط الصراع العالمي ومناورات الحرب الباردة . في هذه الظروف ولد الوعي الجديد، الذي يمكننا أن نسميه بكثير من التعميم وشيء من التسامح، وعياً واقعياً .

وكما أسلفنا في مستهل الحديث عن الرومنسية، لا بد أن يستند الوعي إلى نظرة كونية، ولو غير واضحة، نظرة تبدأ من ملاحظة طرفين متعارضين، أو تقابل ثنائي . وإذا كانت الثنائية التي استندت إليها الرومنسية - كحركة أدبية عالمية - بتأثير من تقدم العلوم المادية وظهور الصراع بين العلم والدين خلال القرن التاسع عشر، يضاف إلى ذلك - بالنسبة للعالم العربي - بدء النهضة الشعبية، إذا كانت الثنائية التي استندت إليها الرومنسية نتيجة لهذه الظروف هي ثنائية المادة والروح، فإن هذه الثنائية لم يعد لها مكان وسط ثنائيات كثيرة جديدة وملحة : ثنائية التقدم الشامل أو الدمار العالمي، ثنائية الأخوة الانسانية أو الاستغلال البشع، ثنائية القومية والعالمية، ثنائية الحرب والسلام، ثنائية الغنى والفقر (على مستوى الشعوب وعلى مستوى الطبقات) الخ . ونستطيع بشيء من التأمل أن نرجع هذه الثنائيات، ما ذكرناه منها وما لم نذكره، إلى أصل واحد : وهو ثنائية الأنا والآخر، أو الذات والعالم، وهي الثنائية التي تكمن وراء المدارس الفكرية المعاصرة على اختلافها : من الليبرالية الحديثة إلى الوجودية إلى الماركسية . إنها ثنائية تطوي، في جميع صورها، على نوع من الحوار مع الواقع . ولذلك فإنها تعد «واقعية» وإن اختلفت نماذجها الفكرية أحياناً، وقد تتداخل أو تتنازع .

والنموذج الذي غلب على الواقعية العربية طوال الخمسينات هو نموذج «الواقعية القومية»^(١٤) . ومن الجلي أن

(١٤) النسبة لأنور اللبدي في كتابه : «علم عمود طه الشاعر والالسان» . ص ٧٩ وما بعدها .

قصاصد الواقعية القومية كانت نتاج المناسبات . ولكنها اختلفت عن شعر المناسبات التقليدي بأنها عبرت تعبيراً قويا عن شعور الانتماء . فالشاعر مشترك في المعركة . وكونه مشتركاً بشعره فحسب لا يقلل من قيمة هذا الاشتراك . فقد أصبح من المسلم به لدى هذا الجيل من الشعراء (وربما بتأثير الالتزام الوجودي ، أكثر من النظرية الماركسية في الفن) أن الفن سلاح في المعركة . ولقد كان لديهم كل الحق في ذلك . ألم تكن « المعركة » في تلك الفترة ، أساساً ، معركة بيانات و « مواقف » و « مؤتمرات » و « خطب » ؟ وما دام الشاعر مشتركاً في المعركة فهو لا يصفها من خارجها (كما وصف علي محمود طه - مثلاً - معركة ستالينجراد) بل يتكلم بلسان الـ « نحن » عن الـ « هم » . ومن الصعب أن نحدد بداية لهذا الوعي الواقعي المنتمي . فهو في شعرنا الحديث يظهر واضحاً لدى حافظ إبراهيم مثلاً . وهو راسخ الجذور في الشعر الحماسي القبلي قديماً . والفرق بين هذه الأنماط الثلاثة لا يرجع الى النموذج الشعري ذاته ، بل الى نوع الانتماء . وقد نعد « وطنيات » أبي القاسم الشابي و « قوميات » علي محمود طه بدايات لتخلق النموذج الواقعي الجديد . وإذا كنا نجد هذا النموذج لدى الشعراء الذين تمسكوا بالاشتراكية العلمية مذهباً في الفكر والسياسة ، وبالأسلوب الواقعي طريقة في التعبير ، قد تباعد عن شعر الحماسة القديم الى حد كبير ، فمازلنا نجد الطابع الحماسي واضحاً لدى شعراء يعدون أنفسهم قوميين فقط .

وما تجدر ملاحظته أن عودة الشكل « الطقوسي » للشعر القديم في قصائد الواقعية القومية (ولا سيما عند علي محمود طه ، كما يظهر من المقارنة بين هذه القصائد وبين شعره العاطفي) تدل على أن « النموذج » السحري القديم لم يزل راسخاً في النفس العربية لا يتطلب إلا مادة مناسبة كي ينتفض حياً من جديد . وتدل الاختلافات الشكلية بين الطائفة الجديدة من شعراء الواقعية القومية وأولئك الذين ظلوا متمسكين بالنموذج القديم على أن ثمة نموذجاً حديثاً يحاول أن يخلق . ولقد كانت مشكلة الوعي القومي العربي المعاصر عموماً - ولا تزال - هي مشكلة الجمع بين الحماسة القومية التقليدية وبين الواقعية العلمية التي تنتمي الى روح العصر . ولا شك أن كثيرين يمكن أن يقبلوا مفهوم « الواقعية القومية » ، ولكنهم يعترضون على مفهومنا الواسع للواقعية ، القائم على اثنيية الذات والعالم ، باعتبار أن هذا المفهوم يشمل جميع المذاهب الفكرية ، لا الواقعية وحدها . ويمتحنون بأن الواقعية - كمذهب في الفكر والفن - لم تظهر إلا في إطار النظرة العلمية الى الكون . ونحن لا نسلم بأن اثنيية الذات والعالم - كحقيقة ظاهرة في الوعي - تنسج لجميع الاتجاهات الفكرية . فهناك اتجاهات يسيطر عليها البحث في الذات ، وهي تلك التي نسميها رومنسية أو صوفية ، واتجاهات أخرى يسيطر عليها البحث في العالم ، وهي التي نسميها علمية أو مادية أو دماطيقية (وتشمل بعض الاتجاهات الدينية) . وإنما سمينا هذه الأخيرة « واقعية » أيضاً (وقد أطلق اسم الواقعية في العصور الوسطى على اتجاه ديني دماطقي) فلن يكون لنا الحق في إطلاق الاسم نفسه على اتجاه في الأدب والفن ، لأن الأدب والفن لا يخلوان أبداً من جانب ذاتي .

ولكننا نسلم بأن هناك فرقاً واضحاً بين الاتجاه الواقعي الحماسي والاتجاه الآخر ، الذي يمكننا أن نصفه بأنه « موضوعي » (وكلاهما داخل تحت مسمى الواقعية القومية) . هناك - مثلاً - فرق واضح في النموذج الشعري -

رغم وحدة الموضوع وتشابه المعاني - بين هذه الأبيات من قصيدة « أحرار وعبيد » للشاعر العراقي هلال ناجي ،
وبين القصيدة الحرة التي تليها لعبد الوهاب البياتي :

مهازيل خيرهم الأذل	أنى إذا ما تجافى الصراع
ومن بخلوا بعدما طلبوا	ويان من الرخصون النفوس
ومن همهم عالم أفضل	ومن هم الشهوات الرخاوص
كما ضوأت شعل تشعل	ومن نوروا لتسير الجموع
تضائل من هوها المعضل	ومن نصروا الفكر في محنة
غشافة أن يشمت العذل	ومن كتموا الآه في مهدها
كما عائق الجدول الجدول	فعاثق أخذك على أيننه

إلى إخواني الشعراء

يا إخوتي الحياة

أغنية جميلة ، وأجل الأشياء :

ما هو آت ، ما وراء الليل من ضياء

ومن مسرات ومن هناء

وأجل الغناء

ما كان من قلوبكم ينبع ، من أعماق

شعوبنا الراسخة الأعراق

وأرضنا الطيبة الحضراء

فلتلعنا الظلام

وصانعي المأساة والألام

ولتمسحوا الدموع

وتوقدوا الشموع

في وحشة الطريق للإنسان

يا إخوتي الحياة

أغنية جميلة ، مطلعها الدموع والأحزان .

قد تكون بعض الفروق بين هذين المثالين راجعة إلى المناسبة إلى الشاعرين . ولكن هناك فروقا أخرى في
النموذج الشعري من حيث الوعي ومن حيث التعبير أيضا . النموذج الأول يتحدث عن صفات ثابتة وعن فريقين
أحدهما يمثل الخير والآخر يمثل الشر .

والنموذج الثاني يتحدث عن المستقبل ويمجد « الحياة » بجانبها الحزين والسعيد فالآلام والأحزان طريق لا بد من سلوكه للوصول إلى السعادة للإنسان . والطريق صعب لأن هناك من ينشرون الظلام ويصنعون المأساة ، ولكن النصر يحقق لأحباب الحياة على أعداء الحياة .

في النموذجين هناك « النحن » و « هم » . وفي النموذجين يؤمن « النحن » بضرورة التغيير ، ويتبرون الطريق لمن خلفهم : الجميع في النموذج الأول ، و « الإنسان » في النموذج الثاني - وهنا فرق في الدلالة وإن كنا نراه ثانويا . أما الفرق الأهم فهو أن « النحن » في النموذج الأول يؤمنون به ويجاهدون في سبيله لأن هذه هي طبيعتهم ، مثلما أن « هم » طبيعتهم بضد هذا (لاحظ أن معظم الجمل بنيت على « من » الموصولة أو الاستفهامية) ، في حين أن « النحن » في النموذج الثاني لا تعرف صفاتهم ، ولكنهم يقومون بما يقومون به لأنهم يؤمنون « بالحياة » ، وليس فقط بعالم أفضل . والمؤمن بالحياة يؤمن بسنن الحياة التي لا تتخلف ، أما المؤمن بعالم أفضل فإنه يؤمن بمثل يمكن أن تتحقق أولا تتحقق . « النحن » في النموذج الأول يقاتلون ببطولة في معركة لا يعلمون نتيجتها ، أما في النموذج الثاني فهم يعلمون ، ولذلك فلا مجال عندهم للنعمة الحساسة العالية ، المبطنة - ربما برغبة خفية في الاستشهاد .

٢ - ٢

لعل اعتراضا آخر يوجه إلينا ، وهو أننا حين جمعنا بين ما سمي من قبل « الواقعية القومية » وما سميناه نحن « الواقعية الموضوعية » في صعيد واحد ، قد ضيقنا حدود هذه الأخيرة ، بقدر ما أكرهنا الأول على الدخول في قالب يأبأها وتأباه . فالواقعية الموضوعية ، كما سمينها ، وهي الجذيرة وحدها باسم « الواقعية » في نظر الكثيرين ، لم تكن مقصورة على الموضوعات القومية فقط ، مثل سابقتها . وجوابنا أن الطابع « القومي » لا يظهر في الموضوعات والمعاني فحسب ، ولكنه يتغلغل في روح الشعر نفسه ، وربما ظهر في موضوعات ومعان لا شأن لها « بالوقائع » أو « القضايا » القومية . كالأوصاف البيئية والمعاني الفلكلورية (قصيدة « الناس في بلادي » لصالح عبدالصبور على سبيل المثال) . ويجب - كذلك - أن يعد من الشعر القومي ما يصور الجهل والتخلف والظلم الاجتماعي ، لأن هذه قضايا قومية مثل قضايا الكفاح الوطني ، ولا تنفصل عنها . ولا مشاحة - بعد كل هذا - في أن الطابع القومي يظهر في بعض القصائد بوضوح أكبر من بعضها الآخر ، وأن قصائد أخرى تتخذ طابعا أقرب إلى المحلية .

على أن المبدأ التاريخي ، أعني نشوء هذه الواقعية في كتف الفكر الماركسي ، الذي اتخذ في العالم العربي طابعا وطنيا وقوميا ، ووظف الشعر والأدب لخدمة هذا السعى ، ينبغي أن يحسب حسابه في تطور هذا الاتجاه من بعد . ونذكر على سبيل المثال مهرجان أنصار السلام في برلين سنة ١٩٥١ ، فقد شارك فيه عبدالرحمن الشراقي بقصيدته المشهورة « من أب مصري إلى الرئيس ترومان » كما شارك فيه عبد الوهاب البياتي بقصيدة قصيرة « قطار الشمال » .

لقد اتسع النموذج (الموضوعي) وتعمق ، ولكن خصائصه لم تتبدل ، على خلاف ما رأيناه في النموذج الرومسي . إنما الذي حدث أنه اختلف من حيث درجة « شاعريته » بين شاعر وآخر . وهذا القول يصدق على كل

تموج ، ولكن التفاوت في هذا النموذج كان أظهر ، فإن سهولته الظاهرية أغرت كثيرا من ذوي المواهب الضعيفة بتناوله . كان ثمة معجم جاهز ، وكانت الموضوعات التي تصلح للكتابة فيها متوافرة دائما . وكانت الصحف تنشر . ولكن مثل هذا « لم يكن يعيش الى اليوم التالي » . أما الشعراء الحقيقيون فكان لديهم ما يضيفونه الى النموذج من إبداعهم الخاص . كانت نغمة المنفى عند البياتي - على سبيل المثال - تضيف إلى شعره بعدا ذاتيا وإنسانيا خاصا (لو جمعت قصائده الى ولده علي ، وهي مفرقة في دواوينه ، لكان منها ديوان صغير) . وكان لصالح عبدالصبور موهبة في القص ، وتقمص الشخصيات المختلفة (من قبل أن يكتب شعره التمثيلي) فكان لكل قصيدة من قصائده مذاق مختلف ، وكان شخصية مختلفة كتبها . وكان أحمد عبدالمعطي حجازي شاعرا ملتزما غير ملتزم ، واقعيا ذا نزعة رومسية ، إذ كانت واقعيته تعني أن يلتقط من مشاهد الحياة العادية مشهدا غير عادي ، ويعرفه بطريقة فيها من المغفوة ما يجعل الانسان يعجب من نفسه . أما عبد الرحمن الشقراوي فقد انجم رأسا إلى الشعر المسرحي ، حيث يتحتم على الشاعر أن يخلق ، ولا يستطيع أن يغني أو يخطف إلا بقدر .

وكان لشعراء الأرض المحتلة إبداعهم المتميز ، بل كان لكل منهم لونه الخاص : سميح القاسم في غرامه بالفلكلور الفلسطيني ، ومحمود درويش في عشقه للأرض الفلسطينية عشقا يجعله يثور عليها في بعض الأحيان . وكانت فدوى طوقان شاعرة تعيش دائما على حافة المأساة ، مأساتها الشخصية ومأساة وطنها فلسطين ، دون أن تجرؤ على الغوص في الأعماق ، فأكتسب شعرها صلابة جديدة حين لامست رومسيته الأصلية موضوعية الواقعية القومية .

ولا يمكن إحصاء كل التنوعات . فالشعراء الذين بدأوا واقعيين موضوعيين استمروا بطورون فهم ، وأخذت شتى النزعات التجريبية تظهر عندهم بوضوح متزايد . وكان أكثرهم متممين الى « اليسار » أو متعاطفين معهم بشكل من الأشكال ، ولكن واقعتهم الموضوعية - وقد نتردد قبل أن نطلق عليها اسم الواقعية الاشتراكية - لم تكن كلها ذات طابع سياسي واضح أو خفي . وكانت الواقعية الاشتراكية نفسها تضيق وتتسع بحسب الأحوال ، أو بحسب مزاج القادة السياسيين . وقد تلفق الكتاب والشعراء الماركسيون كلمة ماوتسي تونج : «دعوا كل الأزهار تتفتح » بفرح شديد ، كما قرأوا باهتمام كتاب روجيه جارودي « واقعية بلا ضفاف » ، وطماننا أنفسهم الى أن الواقعية الاشتراكية ليست بالضرورة ضد الحداثة .

ولكن هذا كله كان يعني أن نموذج « الواقعية القومية » ذا القلب الكلاسي والنبذة الحماسية قد انقضى دوره ، وأن الواقعية الموضوعية كانت تتصعد من داخلها . فالتعايش بين هذا النموذج وبين النموذج الحداثي لم يكن ممكنا (الا إذا ابتكر نموذج جديد يجمعهما) . لقد كان أمل الحداثيين - من رمزيين ومستقبلين وسيراليين وغيرهم - منذ قيام الثورة الروسية واشتداد ساعد الأحزاب الماركسية في أوروبا أن يدخلوا مع هذه الأحزاب في حلف مؤداه : أن الثورة الاجتماعية في حاجة الى ثورة فنية تصاحبها ، وأنهم يتكفلون بالثورة الفنية بينما تتكفل الأحزاب بالثورة

الاجتماعية . ولم توافق الأحزاب الماركسية على هذا الحلف . فالقن عندهم بنية قومية تتبع البنية الاقتصادية ولا تتقدمها . ومن ثم وجدت الأحزاب الماركسية أنه إذا كان التفاهم مع الوجوديين صعباً فهو مع الحدائين مستحيل ، وأبت أن تعترف بغير « الواقعية الاشتراكية » مذهبا صحيحا في الفن . ومؤداه باختصار : أن الابداع الحقيقي في الفن لا يتأتى الا لفنان يعي حركة المجتمع ، بحيث يمكنه أن يصور التغيرات التي تحدث فيه من خلال الأشكال الفنية المناسبة . ولم تفرق الواقعية الاشتراكية - كمنهج في النقد - بين دراسة الأعمال الأدبية التي تمت في عصر سابق وتلك التي تجري في الوقت الحاضر . فإذا كان تكاتش - مثلا - قد درس الرواية التاريخية في القرن التاسع عشر بنجاح كبير على ضوء هذه النظرية فليس ثمة ما يمنعه من أن يمضي في الدراسة إلى وقت تأليف كتابه ، بل ليس ثمة ما يمنعه ، هو أو غيره ، من أن يشيروا إلى « واجبات » كتاب الرواية التاريخية في الحاضر أو المستقبل . ذلك أن الماركسية ، والواقعية الاشتراكية تبعاً لها ، تؤمنان بقدرتهما على التنبؤ ، لأنهما نظريتان « علميتان » .

وعلى كل حال فإن الحياة الأدبية في العالم العربي لم تشهد « معركة » بين الواقعية الاشتراكية والحدائنة تلك التي شهدتها أوربا الشرقية أو الغربية . فإن « القادة » القمعيين الذين سلم لهم الماركسيون العرب بالزعامة لم يكونوا هم أنفسهم ماركسيين ، بل كانوا يستغلون الفرق جميعا ، يجابون هذا الفريق مرة على حساب ذلك ، ثم يقلبون الآية متى رأوا ذلك مناسباً لهم . فإذا ارتفع صوت خد صوت : وما في مثل هذا الجو تقوم معارك الفكر ، أو يقوم الحوار . ومن ثم كانت محاورات المثقفين تجري وراء أبواب مغلقة . وهذا ما نعنيه بقولنا أن الواقعية الاشتراكية تصدعت من الداخل .

وكانت هزيمة ٦٧ - بالنسبة إلى الكثيرين - نهاية لفترة طويلة من الخداع وخداع النفس . ومن محاولة الثور على الحقيقة ، بالاعتدال المطلق على الذات (إذ لم يعد ثمة ما هو جدير بالثقة خارجها) انطلقت كل المحاولات الجادة التي نشهدها اليوم لتشكيل نموذج شعري جديد . لعلها تكون ثنائية المرح وذاته ، أو المرح وصورته في المرأة ، أو المرح وقناعه أو أقنعه الكثيرة التي يلبسها راضيا أو مضطرا - هي محور هذا النموذج الجديد .

٢ - ٣

ونحن - كما ترى - نتجنب تسمية هذه المحاولات باسم « الحدائنة » حتى لا نحكم عليها سلفا بسلوك نفس الطريق الذي سلكته « الحدائنة » الغربية . وإذا كنا نجد في آداب العالم الحديث « رومنسيات » لا رومسية و « واقعات » لا واقعية واحدة ، فإن الوقت لم يحن بعد للكلام عن « حدائيات » بالمعنى النقدي لا بالمعنى الزمني . وقد يكون فيما يجري الآن في شعرنا العربي نقاط التقاء أو اختلاف ، هينة أو مهمة ، مع ما يجري في الحدائنة الغربية ، ولكننا نترك هذا حتى يفصح عنه الواقع الإبداعي ، أو يستظهر مصله باحث آخر .

إنما الذي يهمننا قوله الآن : أن الشعر العربي يشهد الآن أعظم حركة تجريب في تاريخه في مجال اللغة فالتنمذج الواقعي في شعبنا المعاصر لم يضاف جديداً إلى لغة الشعر ، في ما عدا معجمه الصغير الخاص الذي يلي سريعا ، أما

اللغة فقد بقيت ذات اللغة التي اصطنعتها الرومنسية في مرحلتها الأخيرة ، مع استغلال نظام التفعيلة (الشعر الحر) لتقليل الفضول وإعطاء الأهمية الأولى للمعنى (وإن هبط هو نفسه - أحيانا - الى تفاهة تحت العادية) . وإن كان رواد الواقعية أنفسهم قد تمردوا سريعا على هذا الأسلوب ، وحاولوا أن يجعلوه شعريا أكثر باستخدام الأساطير أحيانا والأقنعة التاريخية أو المتخيلة أحيانا أخرى .

ونحن نشهد في عقد الثمانينات هذا جيلاً جديداً من الشعراء ، غير مثقل بانتباه أيديولوجي أو أسلوب فني سابق ، وهم يشعرون ككل المبدعين الحقيقيين ، أنهم يكتبون الشعر لأول مرة .

وعندما نشهد شعرا يولد أمام أعيننا ، فلسنا نملك إلا أن ندعو الله أن يأتي المولود صحيح العقل والبدن . هذا أيضا نوع من النقد ، ولكنه ليس النقد الذي يراد من هذا المقال .



من المعروف أن الشعر العربي القديم تغلب عليه التقاليد الى حد يندر أن يوجد له مثل في الآداب الأخرى . ولا أقصد بالتقاليد هنا مجرد التقليد الأعمى أو المحاكاة الآلية وإنما ما اصططلحت عليه الجماعة وتواضعت عليه الثقافة في زمن مضى وظلت تستلهمه الأجيال وتحتذيه بحيث يجد ذلك بطبيعة الحال من فردية الفنان ويضيق من مجال التعبير الأصيل عن شخصيته وإن كان لا يعني مطلقاً انعدام الفردية وقتل الشخصية والأصالة . ولعل أبرز مثل لهذه التقاليد هو ظاهرة النسيب في القصيدة العربية . حقا لقد حاول بعض الباحثين أن يبين أن صمود هذه التقاليد طوال هذه القرون مرده أنها كانت تؤدي وظيفة اجتماعية وسيكولوجية في المجتمع العربي ، وأنها - شأنها في ذلك شأن أى تراث مشترك - لها أثر عاطفي عميق في حياة الجماعة يربط أفرادها بماضيتهم كما يربطهم بعضهم بالبعض الآخر^(١) . قد يكون هذا حقا . ولكن ما من شك في أن هذه التقاليد من الوجهة الفنية الإبداعية أصبح لها بمضي الوقت أثر في تجميد الشعر العربي وإيقاف تطوره حقبة طويلة من الزمن . ويصدق هذا الكلام على ذلك العصر الذي يصفه المؤرخون ربما بشيء من المبالغة بأنه عصر الانحطاط ، وهو العصر الذي يبدأ على وجه التقريب بالغزو العثماني لمصر والشام في القرن السادس عشر الميلادي ، وإن كانت بوادر الانحطاط والركود وضحالة التفكير وغلبة التكلف والمبالغة في التزييق والتنميق والإفراط في المحسنات البدعية وانعدام الحيوية كل هذه بدأت تظهر قبل الغزو العثماني بزمان ليس بالقصير . وكما هو معروف أخذت النهضة الأدبية الحديثة تظهر شيئا فشيئا

الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة

محمد مصطفى بدوي

(١) Gibb, H.A.R. Arab Poet and Arabic philologist., Bulletin of the School of the Oriental and African Studies, XII (1947-8), 576 ff

في الشعر أثناء النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولعل أهم ما يميز الشعر العربي الحديث عن الشعر القديم هو أنه بصفة عامة تسوده روح الثورة على التقاليد . ويقدر ما كانت هذه التقاليد بحكم الحال عملية كانت الثورة تعني الخروج من نطاق المحلية ، وكانت تستلهم الحارث والأجنبي أكثر مما تستلهم المعروف المتوارث ، وتعني بالخاضر والمستقبل أكثر مما تعني بالماضي . إن من يتأمل الشعر العربي في العصر الحديث لا يمكن أن يفوته مقدار ما فيه من تعدد في المدارس وتباين في الأساليب ، ومقدار ما فيه من تضارب وتنوع في التجارب ومحاولات في التجديد كانت ولا تزال نشطة حتى اليوم . فقد شاهد العالم العربي منذ أواخر القرن الماضي رحلة طويلة مذهلة قام بها الشعر العربي - تحت تأثير الحضارة الغربية إلى حد ما - من « أطلال » الجزيرة العربية إلى « الأرض الخراب » في أوروبا وأمريكا ، بل إلى ما هو أبعد من الأرض الخراب : أعنى عالم السريالية بما فيه من متناقضات وأحلام مزعجة ، بل وإلى ما بعد السريالية ذاتها وعالم الماركسية المثالية الضاربة في الخيال . ولقد مر الشعر العربي في طريقه نحو هدفه النهائي هذا بعدة ظواهر واجتاز عدة أقاليم منها عالم رواد الرومانطيقية الحافل بالأحداث والخراب والرياح العاتية والبحار الهائجة والتشاؤم والتعالي الشاعر على المجتمع ، ومنها عالم الرومانطيقية بأزهاره وطوبه وجماله النادر وأحلامه البديعة ولياليه وملاحيه التائهين وشعرائه الذين يقفون على شاطئ بحيرة لامارتن ويمسجون بالموت والفناء وموت بعضهم وهو في عمر الورد ويفضون بالإحساسات الرقيقة ويشعرون بأنهم في نبل الأنبياء وطهارتهم ومنها عالم الرزينين يصوره الخائسة وإجاءاته وتلميحاته وموسيقاه الغربية . إنها بحق رحلة طويلة في طرق متشعبة اقتضت أوروبا أكثر من قرنين ونصف قرن ولكن العالم العربي قطعها في أقل من قرن واحد ، بل فيها لا يزيد بكثير على نصف قرن . ولعل في ذلك وحده ما يفسر لنا بعض ما نشأ من نزاع وخلافات وفوضى في ميدان الشعر والنقد .

عل أن خاتمة المطاف هذه ليست مقصورة على الشعر العربي وحده بين الآداب الشرقية ، فإن نحن اقتصرنا على مثل واحد آخر من هذه الآداب وجدنا أن الشعر الياباني هو فيا يبدو قد بلغ أيضا هذه المرحلة . وربما يكون من المفيد أن نعقد مقارنة بين الشعر العربي والشعر الياباني يوما ما إذ أن كلا الأدبين قد وقعا تحت تأثير الأدب الأوربي الساحق في نفس الوقت تقريبا . بل إنه يمكننا القول إن الكثير مما ينشر الآن من الشعر الراقي في شتى أنحاء العالم شديد الشبه جدا في أسلوبه بغض النظر عن اللغة التي ينظمه بها أصحابه . هذا وقد شاعت حديثا موجة الشعر المترجم (إلى اللغة الإنجليزية وغيرها) . حقا إن من يقرأ هذا الشعر المترجم دون أن تكون لديه دراية بلغة الشعر الأصلية لا يد وأنه يفقد الكثير من دلالاته وفحواه ، فالشعر بحكم طبيعته لا تستطيع ترجمته إلى أية لغة كانت ومنها بلغت من الدقة والروعة أن توفر لنا سوى صورة باهتة منه . ومع ذلك ففراخ هذه الترجمات في السنين الأخيرة يعنى أن السدود والعقبات التي ترجع إلى اختلاف الأساليب بين ثقافة وأخرى إنما هي في طريقها إلى الزوال أو على الأقل أنها لم تعد تقف حائلا بين الثقافة والثقافة ، بحيث أنه يمكننا أن نقول على الرغم مما يتضمنه قولنا هذا من غرابة إن المثل الأعلى الذي يصبو إليه الشعر الآن قد صار لا يقل عالمية عن المثل الأعلى للعلم . لقد أصبحت مهرجانات الشعر العالمية في عواصم العالم المتحضر مثل لندن من الأحداث الثقافية السنوية المألوفة . كما أنه منذ عدة سنوات ظهرت مجموعة من الشعر في باريس بعنوان رنجا Renga اشترك في تأليفها أربعة شعراء أحدهم إنجليزي والثاني فرنسي والثالث إيطالي والرابع من المكسيك تعاونوا جميعا ، كل بلغته الخاصة به ، على نظم قصيدة واحدة طويلة

تتألف من مجموعة من الأناشيد ، وقد اختاروا عنواناً لهذه القصيدة الكلمة اليابانية Renga التي تدل على شكل من أشكال الشعر الياباني الجماعية أي التي يشترك في تأليفها أكثر من شاعر واحد . وفي هذا الديوان يجد القارئ الأصل مع ترجمة فرنسية له في الصفحة المقابلة . وقد وصف أحد النقاد المتحمسين هذا النتاج الغريب بأنه يمثل تقدماً عالمياً للشعر^(١) . وإن نحن فحصنا محتويات كتاب مثل The Poem Itself, (ed.) Stanley Bunshaw 'Penguin, 1964 « القصيدة ذاتها » لمؤلفه ستانلي بونشو وجدنا فيه نماذج لإنتاج شعراء مختلفين من لغات وثقافات متباينة مثل الفرنسيين بول فاليري وسان جون بيرس وأراجون والوار والألماني ريلكه والإيطالي كوازيغودو . كذلك إن تصفحنا مجلة « شعر » التي كانت تصدر في بيروت وجدنا فيها ترجمات عربية لقصائد ليس فقط لجميع هؤلاء الشعراء بل ولغيرهم من شعراء الفرنسية أمثال جاك بريفيرونيو ومن شعراء الانجليزية سواء أكانوا من بريطانيا أم من أيرلندا أم من أمريكا أمثال بيتس واليوت ولانس ستيفنز وايدث ستويل وإميل ديكنسون وديلان توماس وجون هولوي وجون وين ومعهم أيضاً شعراء أمريكا الصغاليك المحدثون الذين يطلق عليهم اسم Beatnik أمثال آلن جينسبرج . هذا وقد ظهرت حديثاً في القاهرة مجموعة من الشعر الآسيوي الإفريقي تشمل ترجمات إنجليزية لشعراء من أربعين قطراً من شرق أنحاء آسيا وإفريقيا نظمو قصائدهم بالعديد من اللغات^(٢) . ولأشك أن بعضنا يذكر أن الشاعر الفلسطيني محمود درويش حين سئل يوماً عن أثره في نتاجه كان جوابه إلهار وأراجون وناظم حكمت ولوركا وتيرودا ضمن غيرهم من الشعراء^(٣) . هذا إذن هو الجوهر العالمي الذي يعيش في كنفه الشاعر العربي هذه الأيام .

وقبل أن أمضي في موضوع هذا المقال أود أن أؤكد أولاً أن ما قلته عن الشعر العربي القديم والحديث إنما هو من باب التعميم فحسب . فليس قصدي على الإطلاق أن أقرر أن الشعر القديم لا يقوم إلا على التقاليد وحدها أو أن الشعر الحديث ليس فيه غير الثورة . فكلنا نعرف أنه في حدود هذه التقاليد قد أصاب الشعر القديم الكثير من التغير وإن كان بعض هذا التغير من الدقة بحيث يتعذر على القارئ الحديث أن يدركه إن لم يخمن النظر وإن لم تدرب حاسته النقدية . ويجدر بنا أن نتذكر أن تاريخ النقد الأدبي عند العرب حافل بالخصومات والنزاع بين مختلف النقاد حول مسائل تتعلق بأساليب الشعراء ونخص بالذكر منهم أبا تمام والمتنبي . ومع ذلك فالقارئ العربي الحديث الذي لا يحفل بترائه الحضاري كما ينبغي قد يظن أنها مجرد شاعرين تقليديين ولا يفهم سر مانسب حولهما من خصومات . وإذا كان المرء ملتزماً بقضية الشعر الجديد فما أسهل عليه أن ينكر أن هناك فروقات هامة سواء من ناحية الأسلوب أو غيره في جميع ما ظهر من شعر عربي في العصر الحديث حتى الخمسينيات من هذا القرن ، وهذا على نحو آخر هو ما زعمه نقاد كبار مثل جبرا إبراهيم جبرا وغالي شكري^(٤) ، لقد تبين لي من خلال معادلاتي الشخصية أن بعض الشعراء من جماعة مجلة شعر لم يدركوا أن الشعر العربي الحديث قبل حركتهم هم لم يكن كله من طراز أو أسلوب واحد أو

(١) The Times Literary Supplement, 30 April 1971, p.492

(٢) Afro-Asian Anthology, Cairo, 1971

(٣) مجلة «الأدب» مجلد ١٢ (ديسمبر ١٩٧٠) ص ٨

(٤) علي شكري : شعراء الحديث إلى أين . القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ١٠٩

Jabra I. Jabra, Modern Arabic Literature and the West. in: Journal of Arabic Literature (Leiden) II (1971). pp. 76-91

مدرسة واحدة أو أن حركتهم ليست بأية حال أول حركة ثورية واعية في العصر الحديث . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا أريد أن أبوح بأن الشعر العربي الحديث لا يتخلو من التقليد ، بل على العكس ، فإن ظاهرة تولد التقليد في الشعر بسرعة مذهلة من الظواهر التي يعرفها جيد المعرفة كل من عني بدراسة تاريخ الأدب . لذلك فالتقليد - سواء أكانت في الشكل أم في اللفظ أم في المعنى - توجد كذلك في الشعر العربي الحديث وفي آخر مرحلة من مراحل تطوره ، وليس فقط في مرحلته الأولى التي كان فيها تقليديا يسعى أصحابه إلى إحياء القديم . ومع ذلك فإن ما يتميز به الشعر الحديث بصفة عامة من تنوع هائل في الأساليب ومن سرعة التغير في المواقف والأهداف و « المواضات » يختلف كل الاختلاف عما في الشعر القديم من معايير ثابتة أو شبه ثابتة أخذ بها الجميع أو أكادوا ، شعراء كانوا أم نقادا .

وحق في المرحلة الأولى من مراحل تطور الشعر الحديث لم يكن الشعر تقليديا صرفا . حقا أن القصيدة القديمة ذات الغاية الواحدة وذات البحر الواحد بينائها الشامخ وبألفاظها الرنانة وبموسيقاها الخطيئة ظلت هي المثل الأعلى لدى البارودي وشوقي وحافظ والرصافي وأيضا لدى الزهاوي إلى حد بعيد ، بل إن بعض هؤلاء الشعراء حاولوا أن يحتفظوا بما فيها من نسب ، كما حاولوا إحياء لغة البداية وصورها ! لقد انتقد البعض شعراء هؤلاء تقليديتهم وعلمتهم كما لو كانت تقليديتهم هذه جاءت بمحض اختيارهم كما هي الحال إلى حد ما في نتائج أتباعهم من الجيل اللاحق مثل بدوي الجبل والجزاهري ، وكما لو كانت هناك عدة أساليب أخرى متيسرة شاءوا أن يرفضوها مؤثرين عليها أسلوب القصيدة القديم^(١) . ولكن الحق يقال إن من يذهب هذا المذهب إنما يظلم هؤلاء الشعراء ويتجاهل وقائع التاريخ ولا يقدر كما ينبغي تلك الاعتبارات الحضارية البالغة التعقيد - سواء من ناحية الفكر أو من ناحية الحساسية أو من ناحية اللغة أو من ناحية الاجتناع - تلك الاعتبارات الحضارية التي لم تسمح بوجود غير أسلوب واحد للتعبير ، ألا وهو أسلوب القصيدة القديمة . وكلنا يعلم ما حدث لشوقي في نهاية القرن الماضي حين جرؤ على أن يقول إنه ربما يفيد من قراءاته في الشعر الفرنسي فانتهره محمد المولحي نفسه ، وليس مجرد رجل جاهل متعصب ، وانتهره بشدة جعلته يصمت في هذا الموضوع إلى الأبد^(٢) . وبغض النظر عن أي اعتبارات أخرى فإن العودة إلى روائع الأدب القديم واستلهاها والاسترشاد بها بعد فترة الركود كانت تعبيرا عن رغبة العرب في تأكيد ذاتهم ووجودهم في عالم تنهدد قوى أجنبية بدا أنه من الضعب السيطرة عليها أو إيقافها عند حد . فالعودة إلى روائع الأدب القديم كانت مصدر سلوى وعزاء لمن يشعر بالنقص ومصدر أمل لمن يشعر بالتخلف ، فالذي أنتج هذه الروائع في الماضي لا يوجد أي سبب منطقي يحول دون إنتاجه أمثاله في المستقبل . هي إذن تقوم على أساس موقف انفعالي ذي شقين : الرغبة في الهروب من حاضر غزى إلى ماضٍ مجيد والرغبة في تغير الحاضر بمحاولة إحياء الماضي . ومن ثم نجد تلك الظاهرة الغريبة في هذا الشعر ، وهي تلك الكثرة الكثيرة من القصائد التي تنتقد شتى نواحي التخلف الحضاري في المجتمع العربي الحديث وتهيب به أن يلحق بركب المدينة الحديثة ، بينما هي ذاتها منظرية في أسلوب شعري قديم . ولا يخفى علينا ما في هذا الموقف من ازدواج بل وتناقض له دلالاته الشعورية والحضارية .

Nadeem N. Naimy, Mikhail Naimy: An Introduction. Beirut, 1967. 6 ff.

(١)

(٢) معننى لطفى الفخرى غرائب الفخرى . القاهرة ، ١٩١٢ ، ص ١٠٨

حقاً ان البارودي مثلاً كان أحياناً يروض القول فيصف لنا مغامراته الوهمية في مجتمع قبلي لا علاقة له بمصر في القرن التاسع عشر^(٨). كذلك يبدأ شوقي قصيدة تدور حول مشاكل اليوم من غمومين وغيره بالبكاء على الديار ويستهل أخرى تتعلق بمشروع ملنر ومستقبل استقلال البلاد بسبب يقع في سبعة عشر بيتاً يتحدث فيها عن ربيب الرمل ويبرّره والغيد والبان والأرداف والكثب والقطا وظبية والرمل.

صيد آرام رماء المسوى بشادن لا برء من جبّه^(٩)

كذلك يبدأ حافظ إبراهيم قصيدة مناسبة افتتاح ملجأ لليتامي بوصف رحلة الفطار غاماً مثلاً كان شاعر الجاهلية يصف رحلته بالناقة^(١٠). ويصف شوقي رحلته بالباخرة بأسلوب البادية وصورها فالأمواج « كهضاب ماجت بها البداة » والسفن تملو وتهبط فوق هامة الموج.

نازلات في سيرها صاعدات كالمهواذي يهزهن الحداة^(١١)

ويشبه نفسه بأبي تمام حيناً وبحسان بن ثابت حيناً آخر. ومع ذلك فنحن في حاجة الآن وقد بالغ البعض في أهمية « شكل » الشعر الجديد وأغرقوا في وصف أمجاده وإنجازاته - أقول نحن في حاجة الى أن نتذكر أن شعراءنا التقليديين هؤلاء لم يعتبروا القصيدة القديمة شيئاً مقدساً لا تمسه الأيدي، وإنما حاولوا التوفيق بين الشكل القديم المحلي ومقتضيات العصر الحديث وحاجاته السياسية والاجتماعية والسيكولوجية. وحينما توفر لديهم الصدق والإهام لم يكن تقليدهم ألياً، وإنما كان تقليداً إبداعياً إذ أمكنهم أن يعبروا عن تجاربهم وفي الوقت عينه أن يصلوا بين نجاحهم وبين التراث العربي، وغدت الصور والقوالب التقليدية على أيديهم رموزاً شعرية وحضارية مشحونة بالعواطف والمشارع الجماعية. ولا شك أن نجاح شاعر مثل شوقي وذيع صيته في العالم العربي فترة طويلة من الزمان يعودان الى حد بعيد الى حسن استخدامه لهذه الرموز - هذا بالطبع بالإضافة الى مواهبه الأخرى مثل إحساسه الرفيع بشئ الإمكانات الموسيقية في اللغة العربية. كما أن عدم تمكن بعض الشباب من تذوق شوقي أو إدراك سر عظمت هذه الأيام إنما يدل على مدى انقصامهم من تراثهم الثقافي.

لقد استطاع الشعراء التقليديون إذن أن يعبروا عن مشكلاتهم واهتماماتهم الحديثة في حدود شكل القصيدة وأسلوبها. وبذلك أمكنهم أن يعدلوا بقدر ليس بالطفيف من مفهوم وظيفة الشاعر. فقد أخذت تختفي ظاهرة

(٨) ديوان البارودي. تحقيق محمود الإمام المنشوري، ج ١، ص ١٧٣

(٩) أحمد شوقي. الشوقيات. القاهرة، ١٩٥٠، ج ١، ص ٦٦، ص ٧٤

(١٠) ديوان حافظ إبراهيم. القاهرة، ١٩٤٨، ج ١، ص ٢٧١

(١١) الشوقيات ج ١، ص ١٧

الشاعر الصانع الذى يعرض سلعته للبيع والذى يتنافس مع غيره من الصانع في إظهار مهارة حرفته وبراعته اللفظية وهولوانياته اللغوية ، الشاعر المداح الذي يبيع سلعته لمن يدفع له أغلى ثمن فيها . وحلت محل هذه الظاهرة الشاعر الذى هو لسان حال أمته أو مجتمعه .

لاشك أن هذا التغير في مفهوم الشاعر مرده أيضا تغيرات اجتماعية وحضارية كبرى مثل بداية ظهور الطبقة الوسطى وانتشار الصحافة وزيادة الوعى السياسى وما إليها . غير أنه يجب ألا ننسى فضل شعرائنا في هذا التحول . ومع أن هذه الوظيفة الجديدة ليست في الواقع بالحدث الجديد في تاريخ الأدب العربي ، وإنما وجدت منذ وجد الشعر الجاهلي إذ كانت وظيفة الشاعر الجاهلي أن يكون لسان حال قبيلته ، إلا أنها على مدى العصور ، وباستثناء حفنة من الشعراء ، ضاعت أو كادت تضيع . وعلى أية حال الفضل كل الفضل لشعرائنا التقليديين المحدثين في أنهم استعادوا لنا هذه الوظيفة بعد عصر الانحطاط الذى تحول الشعر فيه الى نشاط ذهني بل قل لا ذهني تافه يكاد يكون منفصلا كل الانفصال عن مشاكل العصر وهموم المجتمع وآماله وأمانيه . ولقد أدى شعراؤنا وظيفتهم الاجتماعية هذه بجديّة وتكرار بحيث كان لهم أثر عميق في تطور الشعر الحديث حتى هذه اللحظة ، إذ لا نبالغ حين نقول إن الشعر العربي الحديث لم يخل تماما في أية مرحلة من مراحله من شيء من « الالتزام » السياسى أو الاجتماعى . كما أن ما تتميز به القصيدة من عبارة جزلة ولهجة خطابية وقافية وزانة وموسيقى صاخبة يجعلها أصلح شكل لهذا اللون من الشعر الذى يعالج الموضوعات الاجتماعية والسياسية العامة والذى يلقى بصوت جهورى في المحافل والمنديات . لقد وصفت هذه القصائد بأنها تمثل المقالات الافتتاحية في الصحف ، وهذا كلام فيه شيء من الصلح . بيد أنه اذا كان لنا أن نسميها ضربا من الصحافة فلنقل إذن إنها الصحافة في أسمى صورها حيث لا يبدو الحد الفاصل بين الصحافة والأدب واضحا كل الوضوح . وأنا شخصا أشك في أنه كان من الممكن لشكل آخر غير القصيدة التقليدية أن تعبر بنفس الدرجة من الحدة والانفعال والتأثير في نفس الجمهور عما في قصيدة مثل « وداع اللورد كرومر » لشوقي أو « مظاهرة السيدات المصريات » لحافظ إبراهيم أو « الحرية في سياسة المستعمرين » للرصافي من غضب وتكلم وسخرية . وبالمثل فإن ما في قصائد مثل « أطبق دجى » أو « تنويع الجياح » للجواهري من صور شعرية بالغة العنف وذات قدرة تعبيرية هائلة كان يفقد جزءا كبيرا من أثره وفاعليته لولا ذلك التوتر الناشئ عن الضرورات الشكلية للقصيدة .

وعلى الرغم من أن شكل القصيدة التقليدية وأسلوبها يصلحان بنوع خاص للموضوعات العامة التي يكون الشاعر فيها واعيا طول الوقت بوجود جمهور يستحضره على القيام بفعل ما أو يلقنه درساً أخلاقياً أو اجتماعياً أو يستمد منه عزاء وسلوى ، إلا أن الموقف الذى يكون الشاعر فيه منفردا مع أفكاره الخاصة متأملا مشاعره وخواطره - هذا الموقف لا يتقدم كلية في شعر التقليديين . لقد بينت في مجال آخر كيف أن كلا من البارودى وشوقي استطاعا أحيانا أن يعبر عن تأملاته ومشاعره الذاتية داخل إطار التقليد ، بل كيف انهما استغلا هذه التقاليد للتعبير عن حالات

نفسية معقدة^(١١). وأخيراً يجب ألا ننسى أنه مع أن التقليديين بصفة عامة استمدوا الكثير من مثلهم ومغاذبهم من التراث العربي إلا أنهم بمضى الوقت لم يستنكف بعضهم من استيراد أشكال جديدة غريبة عليهم من الغرب، كالسرحية مثلاً.

لقد أطلت الوقوف عند التقليديين عامداً لأنى اعتقد أننا ونحن في هذه الحالة من التحمس للشكل الجديد أو الأشكال الجديدة ومن الروع بالعالية نميل إلى أن نغمطهم حقهم بل وأن ننكر أفضالهم كلية. إن كنا نريد أن نعدل في حكمنا عليهم يلزمنا أن نضعهم في إطارهم التاريخي ونتعلم كيف نراهم داخل هذا الإطار. وهذا بوسنا أن نصنعه الآن لأنه لم يعد هناك أى خطر في عودة الشعر العربي إلى أسلوبهم: فالبعد بين نتاجنا ونتاجهم قد غداً شاسعاً حقاً. أقول هذا بصفتي أحد الذين مارسوا الشعر والذين كانوا ولا يزالون يدركون كل الإدراك مدى ماقى موقف التقليديين من قصور وحدود ومدى عدم صلاحية أسلوبهم لسد حاجات الأجيال التالية.

لنتنقل الآن وبسرعة إلى المرحلة الثانية من تطور الشعر العربي الحديث، تلك التي أطلقت عليها في مقدمة كتابي «مختارات من الشعر العربي الحديث» مرحلة رواد الرومانطيقية - وهى المرحلة التي خطا الشعر العربي فيها خطوات واسعة نحو ما يسمى بالعالمية. وأفضل من يمثل رواد الرومانطيقية هم خليل مطران والثلاثي المعروف باسم مدرسة الديوان وهم العقاد وشكري والمازني. وكما تأثر مطران بالأدب الفرنسى وقع أفراد الديوان تحت تأثير الأدب الانجليزى. هذه حقائق أولية يعرفها كل من له إلمامة طفيفة بالشعر الحديث. وكما هو معروف ثار مطران على القصيدة التقليدية وأقى بعدة مفاهيم أصبحت فيما بعد من المسلمات التي لا يرقى إليها الشك عند المهتمين بالشعر: منها وحدة القصيدة، وغلبة للمعنى على اللفظ، وضرورة تحكم الشاعر في أدوات صناعته، وتعبيره عن ذاته وأيضاً ضرورة «عصرية» الشعر الحديث. كما أكد مطران قيمة الخيال وغرابة الموضوع، وذلك في مقدمته الشهيرة للجزء الأول من ديوانه (١٩٠٨). وفي شعره على حد سواء. ويتأكد الخيال وغرابة الموضوع أخذنا نبعد عن جو الشعر التقليدى الذى ينزع إلى طرق الموضوعات التقليدية بالأساليب التقليدية وبالتالي يتضمن إلى حد ما رؤية تقليدية للوجود. نعم أخذنا نبعد عن هذا ونقترب من الأصالة والخيال الإبداعى أو الخيال الخلاق وغيرها من شعارات الرومانطيقين الأوربيين. بل إن اهتمام مطران بما سماه «تدور التصور» وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة... وتجري دقة الوصف^(١٢) إنما يذكرنا بما دعا إليه الشاعران الإنجليزيان وردزورث وكولردج في مقدمة ديوانهما الشهر Lyrica Ballads (قصائد قصصية غنائية) الذى ظهر في آخر القرن الثامن عشر - هذا وإن كان من

Badawi, M.M. Al-Barudi: Precursor of the Modern Arabic poetic Revival. The World of Islam, N.S.Vol.XII, (١٢) NO.4; Idem, al-Hilal, Moon or Poet? A Critical Analysis of a Poem by Shawqi, Journal of Arabic Literature, II (1971), pp.127-35; Also M.M.Badawi, A Critical Introduction to Modern poetry, Cambridge, 1975, P. 24

(١٣) ديوان الخليل. دار الهلال، ١٩٤٩ جـ ١، ص ٩. قرن أيضاً قوله ص ١٠ - وعلى أني أصرح غير محتاب أن شعر هذه الطريقة هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً.

المستبعد أن يكون مطران قد تأثر بها عن طريق مباشر . ومعروف أن مطران قد تمكن في بعض شعره من التعبير عن مشاعر ذاتية حادة وعن موقف من الطبيعة شبيه بموقف الرومانطيين الأوربيين وأنه لجأ إلى الشعر القصصي والدرامي بدلا من الشعر الخطابي المباشر - كما فعل التقليديون - للتعبير عن رؤية خاصة أو موقف شخصي ، كما أن شعره يتميز بقدر كبير من الأصالة ويقسط من الغنائية ومن التحرر من قيود القافية الواحدة . لقد وصف بعض النقاد مطران بأنه رومانطيقي ولكننا نرى أنه على الرغم من كل هذه العناصر الرومانطيقية في شعره لم يتمكن من التخلص من أثر العباسيين على لغته ، مثله في ذلك مثل مدرسة الديوان ، وهو مثلهم أيضا لم يتوفر لديه تلقائية الرومانطيين ولا نورجهم العاطفية العارمة ولا شغافية لغتهم .

والواقع أن هناك أوجه شبه كثيرة بين مدرسة الديوان وبين مطران . فهم مثله دعوا إلى لون ذاتي من الشعر يعبر عن رؤية شخصية فردية كما يعبر عن روح العصر . وهم مثله أيضا اهتموا بمسألة وحدة القصيدة وإن كانوا في رفضهم للشعر التقليدي أشد عنفا وتطرفا منه . بل إن ما شنه العقاد من هجوم على شوقي وعلى ما يمثلته شعره من قيم في كتاب « الديوان » (١٩٢١) نال تقرظ ميخائيل نعيمة نفسه في كتابه « الغريال » (١٩٢٣) ، ونعيمة كما نعلم يقف فيه موقفا متطرفا في رفضه للقيم المحلية وفي دعوته للقيم العالمية . ولقد تغيرت وظيفة الشاعر مرة ثانية على أيدي رواد الرومانطيقية : فالشاعر في نظرهم ليس مجرد صانع ولا هو صحافي يسجل ما يجري في مجتمعه من أحداث ، هو رجل ذو تجربة عاطفية عميقة وله موقفه الفردي من الوجود أو فلسفته في الحياة ، ومن ثم فهو يسمو على نظم المديح وشعر المناسبات ، ويحاول جاهدا أن يبدع أدبا إنسانيا وإن كان لا بد له أن يكون مصريا وعربيا في آن واحد : أي أدبا تلتقى فيه المحلية والعالمية معا . فهم في تأكيدهم أهمية الشعر الذاتي أو شعر الشخصية وأهمية صدق الشاعر وإخلاصه سواء في كتاباتهم النظرية من مقالات لدواوين أو فيما نظموه فعلا من شعر - متأثرين بمن قرأوا لهم من شعراء ونقاد رومانطيين أوربيين ولاسيما كولردج . غير أنهم كانوا أيضا يعترفون بتراثهم العربي ولاسيما بالشعر العباسي . ولعل ما في معظم شعرهم من توتر لا يرجع إلى بعض الشناش بين اللغة الكلاسيكية القديمة والإحساس الرومانطيقي الجديد فحسب ، وإنما مرده أيضا أن بعضهم على الأقل رغم استعلائه على المجتمع حوله وشعوره بتفوقه على عامة الناس لم يمتثل التجربة الرومانطيقية الغربية كل التمثيل ، بل ظلت قراءاته في الشعر الأجنبي والأدب الأجنبي تجارب فكرية عقلية صرفة تتعارض مع استجاباته التلقائية وتجربته للحياة المصرية حوله بأساليبها وأنماطها المختلفة عن الحياة في الغرب . وهذا في ذاته مظهر للتوتر العام الذي يصاحب عادة مراحل الانتقال الحضاري .

ولقد كان شعراؤنا هؤلاء شديدي الإحساس بهذا الانتقال مما جعلهم ينظرون على أنفسهم وخلع مسحة من الكآبة على نتائجهم . وصورة الشاعر التي تخرج بها من كتاباتهم ليست هي صورة رجل هو لسان حال المجتمع ، وليست صورة شخصية عامة على الإطلاق ، وإنما الشاعر هنا فرد أولا ، منطوق على ذاته يتأملها ، مكب على خباياها ونفسه يحللها . وبالاختصار الشاعر هنا هو الرجل الحساس . وهناك صفة أخرى له بدأت تظهر في نتائجهم وتوضح

في قصيدة لشكري بعنوان « الشاعر وصورة الكيال » وتصور شاعرا هام بالمثل الأعلى وهو الجبال الكامل الذي هو من بنات خياله وأخذ يسمى وراءه حتى فقد صوابه وانتهى بالانتحار^(١١) . ولاشك أن شكري قد تأثر في هذه القصيدة بقصائد من الشعر الانجليزى الرومانطيقى تعالج موضوعات مماثلة لعل أشهرها قصيدة جون كيتس La Belle Dame Sans Merci . وبهذه القصيدة لشكري نجد أننا قد اقتربنا جدا من عالم الرومانطيقين الذى يعتبر الخيال فيه وسيلة للوصول إلى ضرب أسمى من الحقيقة ، وإن كانت هذه الحقيقة تسلب من بصرها القدرة على مجاهدة العالم العادي الذى يعيش فيه الناس . حقا إن موقف شكري من الخيال لا يخلو من الانتقاد ، فهو وإن كان يستهويه الخيال إلا أنه مدرك لما ينطوى عليه من خطر ، فموقفه إذن لا يزال موقفا خلقيا يدين الخيال ويعتبره من قبيل الأوهام الضارة .

وحين نتأمل نتائج الرومانطيقين الخالصين نلاحظ أن الخيال يصبح عندهم وسيلة مشروعة للوصول الى أسمى الحقائق في الوجود . هذا ما نجده ضمنا في معظم قصائد الشعراء الرومانطيقين ، ومبررا عنه بوضوح لا مزيد عليه في الكثير من كتابات جبران خليل جبران وفي « الغريال » لميخائيل نعيمة وبالذات في « الخيال الشعري عند العرب » (١٩٢٩) لأبي القاسم الشابي . وفي ذلك هم يمثلون امتداد وتطويرا لمواقف رواد الرومانطيقية ، كما أن ثورتهم على التقاليد والمحلية بلغت أحيانا حد التطرف . فنعيمه مثلا يعقد فصلا في كتابه « الغريال » بعنوان « فلنترجم ! » ينصح فيه أديبا العرب بأن يركزوا جهودهم على ترجمة روائع الأدب العالمى أولا وقبل أن يبدأوا التأليف . أما الشابي فكتاباه لم يحظ بعد باهتمام الباحثين الجاد والتحليل المنصف الذى يحاول رد ما فيه من آراء الى أصوله . حقا إنه نتاج يتميز بحساس الشباب وشططه وتسارعه في الحكم وإطلاق التعميمات بلا تحفظ ولا ضابط ومع ذلك فحينما نذكر أن الشابي ألفه وهو لم يتجاوز بعد سن العشرين وأنه لم يكن يعرف لغة أوربية لايسعنا ألا الإصجاب بهذه الشجاعة والجرأة وبهذا الإخلاص . والذى يهمننا في هذا المجال هو مدى تغلغل الأفكار والمبادئ والزغزعات الرومانطيقية في نفس الشابي ، فهو يبدأ بتبيان أهمية الخيال في حياة الإنسان فيقول إنه « ضرورى للإنسان ... كالنور والهواء والسماء »^(١٢) ويذكر العلاقة بين الخيال وبين لغة المجاز في الشعر . ويقابل بين الأساطير عند العرب وعند الغربيين من يونان ورومان ومن أهالي شمال أوربا فيجدها عند العرب فقيرة في الخيال الشعري . ثم يقابل بين موقف الشاعر إزاء الطبيعة عند العرب سواء في الجاهلية أو في الإسلام وموقفه في الشعر الأوربي مستمداً أمثلته من شعراء رومانطيقين مثل جوتة ولا مارتين ، وينعى على الشاعر العربي أنه يعوزه عمق الإحساس إزاء الطبيعة وأنه لا يتناولها بما هي جديرة به من خشوع وإجلال .^(١٣) كذلك يجد أن موقف العرب من المرأة موقف سطحي حسي مادي فهو لا يراها إلا جسدا يشبع شهوته بينما المرأة هي على حد قوله « معبد الحب في هذا الوجود »^(١٤) وهي « هذا اللز

(١١) ديوان جبران خليل شكري . جمع نقلا يوسف . إسكندرية ، ١٩٦١ ، ص ١٣٠ - ١٣١ .

(١٢) أبو القاسم الشابي . الخيال الشعري عند العرب . تونس ، ١٩٦١ ، ص ١٨ .

(١٣) نفسه ص ٥٣ .

(١٤) نفسه ص ٩١ .

الجميل الذي يفتننا بسحره ويغلبنا بجمال فنتبعه مرغبين دون أن نستطيع له حلا .^(١٨) وهي « الطيف السايوي الذي هبط الأرض ليؤجج نيران الشباب ويعلم البشرية طهارة النفس وجمال الحنان . »^(١٩) ويخلص الشابي من دراسته الى أن الأدب العربي لم يعد يشبع حاجات العصر فيقول « إنه لم يعد ملائماً لروحنا الحاضرة ولزاجنا الحالي ولأيماننا ورغائنا في هذه الحياة ، فقد أصبحنا نرى رأياً في الأدب لا يمثلهم فيها في الحياة لا نجده عنده ونطمح بأبصارنا الى آفاق أخرى لم تحدث بها أحلام ولا يقظاته . . فلا ينبغي لنا أن ننظر الى الأدب العربي كمثل أعلى للأدب الذي ينبغي أن يكون ، ليس لنا الا احتداؤه ومحاكاته في أسلوبه وروحه ومعناه ، بل يجب أن نعده كآداب من الآداب القديمة التي تعجب بها ونحترمها ليس غير . . . حتى يمكننا أن نتخذ لنا أدبا قوما في ما في الحياة الحاضرة من عمق في الفكر وسعة في الخيال ودقة في الشعور . أما أن نتخذ الأدب العربي الذي عرفنا خلوه من مثل هاته الأمور مثلنا الأعلى الذي ننسج على منواله فذلك هو المحمول ، وذلك هو الموت الزؤام . »^(٢٠)

ليس في نبي أن أناقش الآن آراء الشابي هذه وإن كان من الواضح أن معظمها يمكن دحضه بسهولة . لقد اقتبست بعض الفقرات من هذا الكتيب ذي النزعة الهدامة لشاعر هو في رأيي من أعظم شعراء الرومانطيقية العرب وأرفعهم حساسية لبسين : أولها لأنه يعطينا فكرة عن مدى تطرف بعض الرومانطيقين العرب في رفضهم للتقاليد والمحلية . والسبب الثاني هو أن الشابي من خلال عرضه لأرائه في الأدب والشعر والميثولوجيا والطبيعة والحب والمرأة قد لخص لنا موقفه وموقف سائر الرومانطيقين العرب إزاء هذه الموضوعات التي ما أكثر ما تناولوها في شعرهم . ومفهوم الشاعر عندهم هو أنه نبي وفيلسوف وكاهن وعراف . فجيران يصفه بأنه « ملك بعته : لآلهة ليعلم الناس الألهيات »^(٢١) وميخائيل نعيمة يقول إن الشاعر « نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن ، نبي لأنه يرى بعينه الروحية مالا يراه كل بشر . »^(٢٢) ولعل أبلغ صورة للشاعر عند الرومانطيقين هي ما ورد في قصيدة علي محمود طه « ميلاد شاعر » ويستهلها بهذه الأبيات :

هبط الأرض كالشعاع السني
لمحة من أشعة الروح حلت
ألمحت أصغريه من عالم الحكمة
وحبته البيان رياء من السحر
بعضا ساحر وقلب نبي
في تجاليد هيكل بشري
والنور كل معنى سري
به للعقول أعذب ري^(٢٣)

(١٨) نفسه ٦٩

(١٩) نفسه ص ٧١

(٢٠) نفسه ص ١٠٥ - ١٠٦

(٢١) جيران خليل جيران . المجموعة الكاملة لقصائد جيران خليل جيران . بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٢٠٧ .

(٢٢) ميخائيل نعيمة . الغزال . بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٨٤ .

(٢٣) سهيل أيوب . علي محمود طه : شعر وذائره . دمشق ، ١٩٦٢ ، ص ٦٤ .

وهكذا تتم العملية التي تحول بها مفهوم الشاعر التقليدي الى الشاعر الرومانطيقى فنحن هنا لسنا إزاء صانع أداته الكلمة ولا إزاء رجل هو لسان حال الجماعة ويعتبر نفسه مجرد فرد فيها ، بل إزاء شخص نبوا مكانة أسمى من مستوى الجماعة ويرى نفسه كائنا روحيا ، ساحرا وروائيا ، فيلسوفا ونبيا . هذا المفهوم الجديد تتضمنه قصائد عديدة نظمت في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن حول موضوع الشاعر والام الشاعر ومراثيات قالها أصحابها على قبور الشعراء .

الا أن الرومانطيقية سرعان ما تكونت لها تقاليدها الخاصة بها سواء في حصيلتها اللغوية أو في صورها الشعرية أو في مواقفها العاطفية ففقدت بذلك حيويتها وصدقها ودخلها الزيف ، وبالتالي تضاعف ارتباطها بواقع العالم العربي بما فيه من مشكلات سياسية واجتماعية ألينة . وانتقدوا الجيل الصاعد بحجة أنها شعر المرافعة والمزج والبرج العاجي وإلى عالم الجبال والاحلام الزائفة والإغراق في العواطف الرقيقة وتجنب الواقع الشائه . وطبعاً كانت هناك عدة عوامل ساعدت على الثورة ضد التقاليد الرومانطيقية : منها انتشار التفكير الماركسي بين الشباب من الشعراء ورجال الفكر نتيجة للوضع السياسي والاقتصادي الذي زاد سوءاً بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية . وعقب انتهاء الحرب مباشرة نشر لويس عوض ديوانه «بلوطولاند وقصائد أخرى» (١٩٤٧) مصحوباً بمقدمة بنادي فيها بضروة تحطيم بحور الشعر السائد وكتابة شعر الشعب ، وبعده بسنوات قلائل (١٩٥١) شن مفيد الشوباشي - وهو مثل لويس عوض من تلامذة سلامة موسى ، هجومه العنيف على الأدب الرومانطيقى .^(٢٤) وفي (١٩٥٥) نشر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتابهما «في الثقافة المصرية» وبحوى مقالاتهما في النقد الأدبي الماركسي الذي لقي نجاحاً كبيراً لدى الشباب ، وفي العام التالى ظهر كتاب «قضايا أدبية» للنقاد اللبناني الماركسي الكبير حسين مرؤ . وقبل ذلك ظهرت مجلة الآداب البيروتية تدعو الى قضية الالتزام متأثرة في ذلك بكتابات الأديب الماركسي الفرنسي سارتر . وهكذا تحول الشعراء حتى بعض الرومانطيقين منهم عن عالم الجبال والحب الى قضايا الشعب والالتزام . وغني عن الذكر أن مأساة فلسطين بنتائجها السياسية الكبرى المباشرة وغير المباشرة لعبت دوراً كبيراً في هذا التحول .

ومن ناحية أخرى أخذ تأثيرت . إس . إليوت يظهر في نتاج الشعراء الشباب - وكان لويس عوض من أوائل الذين عرفوا القارئ العربي باليوت عن طريق مقالاته في مجلة «الكاتب المصري» في الأربعينات . ويبدو أثر اليوت واضحاً ليس فقط في الأسلوب والشكل واستخدام الإشارة والأسطورة في الشعر العراقي واللبناني والمصري ، بل أن هجوم إليوت على بعض الشعراء الرومانطيقين الانجليز كان له أثره بلاشك في موقف الشاعر العربي من التراث الرومانطيقى العربي . والواقع أن هذا الاهتمام بالغريب باليوت من قبل شعراء العرب الشباب كان مظهراً من مظاهر اهتمامهم بالشعر الأوربي والأجنبي بعامة في ذلك الوقت . وكان ضمن أولئك الذين لهم دراية كبرى بالشعر الغربي

(٢٤) محمد مفيد الشوباشي . الأدب الشال . الثقافة (القاهرة) ع ١٧٧ (١٧ ديسمبر ١٩٥١) ص ٩٠ .

المعاصر الشعراء الرمزيون والسيراليون الذين ارتبطت أسماؤهم بمجلة «شعر» البيروتية ، وقد لعبت هذه المجلة دورا هاما في الثورة على الرومانطيقية ، وفي تشجيع الشعر الجديد . وكما هو معروف لم تقف ثورة الشعر الجديد عند رفض الموضوعات والأساليب الرومانطيقية ، وإنما حطمت البحور وأحلت محلها التفعيلة الواحدة واستغنت عن القافية أو كادت ، بل شاعت أيضا قصيدة النثر .

وإن نحن استبعدنا الاعتبارات الشكلية وجدنا أن الشعر الجديد يتفاوت في مدى رفضه للرومانطيقية . فبعض الشعراء في قرارة أنفسهم محافظون رغم استخدامهم للأسلوب الجديد ، على حين أن البعض الآخر ولاسيما المتطرفون من شعراء مجلة «شعر» حاولوا القضاء على عليتهم وتقاليدهم العربية والانتهاه الى قضايا الشعر المعاصر في الغرب ، مما أدى الى تسميتهم بشعراء الرفض . وهؤلاء وقعوا تحت تأثير الشعر الرمزي والسيرالي الفرنسي وأصبحت لهم نظرية في الشعر ذات مدلولات ميتافيزيقية وصوفية . وأدوينس واحد من الذين أخذوا بهذه النظرية مع الاحتفاظ بشيء من الاعتدال في موقفه من التراث ، وظل يدعو الى قضية الشعر الجديد والحداثة بالذات في كتاباته وفي مجلته «مواقف» . وأولئك الذين ظهر في نتائجهم تأثير الشعر الانجليزي والأمريكي الحديث ولاسيما إليوت (مثل السياب والبياتي ونبيل حاروي ويوسف الخال وصلاح عبدالصبور) عمدوا الى استخدام المونولوج الداخلي والاشارة الى الأساطير والتراث الشعبي وغيره من سميزات أسلوب إليوت . ولكن الأثر الفرنسي والأثر الانجليزي ما كانا منفصلين كل الانفصال وإنما تعلم كل من الفريقين شيئا من أسلوب الفريق الآخر . ولعل أهم ما يميز به الشعر الجديد هو تركيبه وصوره الشعرية الخاصة به والتي تقربه من الشعر الأوروبي المعاصر . فالشاعر العربي المعاصر سواء أكان ماركسيا أم وجوديا حاول أن يتجنب الأسلوب التقريري . لقد تعلم من الرومانطيقية كيفية استخدام اللغة استخداما يفرج ما فيها من إمحاءات ألا أنه تعدى التجربة الرومانطيقية الى أسلوب يلمح أكثر مما يفصح ، أسلوب ملئ يقوم على الصورة كوسيلة للتعبير عن تجربة عاطفية . وهو في تفكيره عن طريق الصورة يتخطى أحيانا حدود المنطق والمقول . ولعل عدم توفر العلاقات المنطقية أو الروابط الصريحة بين الكلام هو الذي يضفي على تركيب هذا الشعر صفة الغموض التي نجدها في الكثير من الشعر الأوروبي المعاصر . ومن الأخطار التي تهددت الشعر الجديد ولع الشعراء بالجدّة أو الحداثة ، فقد أصبحت صفة الحداثة تعني لدى الكثيرين القيمة الفنية للشعر : وفي هذا مصدر قوة الشعر وضعفه معا . فعل الرّغم من أن الشعر الجديد استطاع في بعض الأحيان أن يوجد تركيب لغوي في غاية الجرأة وأن يوسع من إمكانات اللغة ، إلا أن هذا الولع بالحداثة يعكس أحيانا أخرى شيئا من القلق وعدم الثقة بالنفس : فالقصد بالحداثة كان في الواقع هو التشبه بالعالم المتحضر أي بالغرب - هذا على الرغم من أن البعض كان يرفض الغرب ايدولوجيا . وكان شعراؤنا يتلفهون على تحقيق العالمية في شعرهم لدرجة جعلتهم أحيانا يضحون بروح اللغة العربية ذاتها .

أما مفهوم الشاعر الذي ظهر من خلال هذا الشعر الجديد فهو مفهوم البطل والمنقذ والمخلص . لقد رأينا كيف تحول مفهوم الشاعر كصانع إلى لسان حال المجتمع على يد التقليديين وكيف تحول لسان حال المجتمع عند رواد الرومانطيقية الى الرجل الحساس الذي هو فوق المجتمع ثم الى النبي والرأي مع الرومانطيقين دون أن يفقد بذلك

سليته وقدرته على الألم ! أما في المرحلة الأخيرة من تطور الشعر العربي فقد استعاد الشاعر عضويته في المجتمع ولكن ليس في صورة لسان حال المجتمع وإنما في صورة البطل الذي ينشد خلاص أمته عن طريق تحقيق خلاصه الفردي . وهذا يفسر لنا كيف أن التجربة الروحية في الجيد من هذا الشعر والتي هي القصيدة كانت في نفس الوقت تعليقا سياسيا أو حضاريا . ومن الملاحظ أن الكثير من هؤلاء الشعراء كانوا يهتمون على نحو يكاد يكون تراجيديا بضرورة إحياء الحضارة العربية والمجتمع العربي وجره الى سياق العالم الغربي الحديث المتمدين الذي يتقدم بسرعة تكاد تحطف البصر : وظهرت هذه الفكرة في عدة صور منها الفينيقي عند أدونيس وحايي والحال والسياب وجبرا وغيرهم ، وتصور الشاعر أنه نوح أو المسيح أو سندباد . إنه لم يعد الشخص السليبي المثالم ، ولكنه يقوم بعمل إيجابي بطولي وضحى بذاته لكي ينقل شعبه . وواضح ما كنه هذا العمل في سياق التفكير الماركسي أو لدى شعراء المقاومة الفلسطينيين . أما عند الشعراء الرمزيين والسيراليين فالعمل الذي يقوم به الشاعر هو شعره ، فهو عن طريق خلقه لغته هو وصوره واستعمالاته الخاصة به إنما يصل إلى إدراك جديد للعالم ، وبالتالي يحقق نظاما جديدا وعالمًا جديداً .^(٢٥)

من هذا العرض السريع لتطور الشعر العربي الحديث يتضح لنا أن الثورة على التقاليد والمحلية لم تكن مجرد حركة لغائية تابعة من باطن الحضارة العربية وإنما كان مصدر الإهام فيها هو الشعر الأوروبي الذي كان بمثابة جامل مساعد وظففته لإظهار التغيير أو الرغبة في التغيير . كذلك نلاحظ أنه الى عهد قريب جدا لم يلجأ الشعر العربي الى الموضوعات أو الأساليب الأوروبية إلا بعد أن تكون هذه الموضوعات أو الأساليب قد انتهت أو بطل العمل بها في أوروبا منذ زمن طويل . ولعل أبرز مثل لهذا هو الرومانطيقية . ففي نهاية القرن التاسع عشر حين بدأ الشعر العربي يقبل على مرحلة الرومانطيقية نجد أن الرومانطيقية الأوروبية التي كانت قد ظهرت قبل ذلك بأكثر من نصف قرن قد انقضت وحل محلها حركات أو مدارس أخرى : ففي فرنسا تلتها تلك الحركات التي جعلت الشعر «الحديث» ممكنا في بلاد كثيرة وبالذات الحركة الرمزية . أما في إنجلترا فقد جاء بعد الرومانطيقية أساليب العصر الفكتوري التي أخذت بدورها تبدو عليها مظاهر الانحلال فعلا في نهاية القرن التاسع عشر . كما أننا نعلم أن مطران كان يعرف على الأقل شيئا من نتاج الشاعر المستقبلي Futurist مارينيتي Marinetti الإيطالي المولود بالاسكندرية ، ومع ذلك فشعر مطران لا يظهر فيه سوى ضرب خفيف من الرومانطيقية . وما يدعو الى التساؤل أن ذلك الشاعر العالمي الكبير كافكا Kafaty اليوناني كان ينظم قصائده «الحديثة» الكبرى وهو يقيم بمصر في مدينة الاسكندرية دون أن يعرف عنه شيئا - فيما يبدو - شعراؤنا العرب الذين كانوا ينظمون شعرهم الرومانطيقى في ذلك الوقت . هذا وقد عاش أبو شادي في إنجلترا في الوقت الذي تمت فيه أهم التجارب في الشعر الانجليزي الحديث - تجارب باوند Pound وإليوت - ومع ذلك فلم يكن أبو شادي يهتم في الواقع إلا بالشعر الرومانطيقى والفكتوري ، وبالمثل فإن شعراء العرب - باستثناء شاعر أو شاعرين مصريين - اكتشفوا شعرت . اس . إليوت في أواخر الأربعينات ووائل الخمسينات حين كان إليوت قد بدأ يفقد مكانته كرائد أو بعبارة أدق حين لم يعد إليوت يمثل أحدث الشعراء الانجليز وإنما تلاه جيلان من

(٢٥) أدونيس . مجلة «الأداب» ج ١٤ ، عدد ٣ (مارس ١٩٦٦) ص ٣ .

الشعراء : جيل أودن Auden وجيل فيليب لاركين Philip Larkin . كذلك يصدق هذا الكلام على الواقعية الاشتراكية وإن كان الفارق الزمني بين انتشارها في أوروبا وقت الحرب الأهلية الإسبانية وبين ظهورها عندنا بعد الحرب العالمية الثانية هو جيل واحد .

هذه الظاهرة تدعونا الى طرح السؤالين التاليين : أولاً ، مامعنى هذا الفارق الزمني ؟ ثانياً ، ما مدى الأهمية في الشعر العربي الحديث ؟ في رأيي أن هناك عدة اعتبارات قد تفسر لنا لماذا لجأ العرب الى الرومانتيقيين بالذات حين تعرفوا على الشعر الأوربي ، أولها وأبسطها أن الذوق السائد في أوروبا في ذلك الوقت أو على الأصح الذوق الشعبي كان لايزال يقوم على أساس المبادئ والمثل الرومانطيقية . وفي نتاج ثقافي بالغ التعقيد كالشعر لا نتوقع من الأجنبي الدخيل على ثقافة يجهلها جل الجهل أن يكتسب شيئاً أرقى من الذوق الشائع . فليس من الإنصاف ولا من الواقعية في شيء أن نفترض أنه بمقدوره أن يصنع أكثر من ذلك .

ثانياً :- إن تذوق الشعر الرومانطيقى الأوربي أسهل بكثير من تذوق الشعر الكلاسيكي الذي يعتمد الى حد أبعد بكثير على الشكل المصقول والعبارة الجزلة وعلى مافي اللغة من إمكانات بلاغية لا يدركها إلا من له معرفة حية دقيقة وطويلة العهد باللغة الأوربية . ولما كان الشعر الرومانطيقى أشد تلقائية ومشحوناً بالانفعالات العاطفية كان تأثيره في النفس مباشرة فالشاعر الرومانطيقى يحاول التعبير عن عواطفه من حيث هو إنسان أولاً وليس بوصفه فرداً ملتقفاً يتبع الى تراث لغوي وثقافي معين ، ومن هنا سهل تذوقه نسبياً على الأجنبي . وقد يفيدنا في هذا الصدد أن نعلم أن العرب ليسوا وحدهم الذين تأثروا بالشعر الرومانطيقى أول ما تأثروا حين تعرفوا على الشعر الأوربي . فالإبانيون أيضاً بدأوا ترجماتهم من الشعر الانجليزي بشعر شيلي Shelley (وبالذات بقصيدته «الى الريح الغربية»^(٢١)).

ثالثاً - على الرغم من وجود عناصر يمكن وصفها بأنها رومانطيقية في التراث الشعري العربي ، عناصر ربما جعلت من السهل على العرب أن يتذوقوا الشعر الرومانطيقى الأوربي ، إلا أن التصور التقليدي للأدب والشعر عند العرب يشترك في نقاط كثيرة مع المبادئ والمسلطات التي تقوم عليها الكلاسيكية الأوربية . ومن ثم فإن العرب الذين أحسوا بالحاجة الى التخلص من قيود الماضي ورغبوا صادقين في الولوج الى العالم المتمدن الحديث وجدوا ما يشبع حاجاتهم العاطفية ورغبتهم في الحركة الرومانطيقية الأوربية لأنها نصبت نفسها ثورة على الكلاسيكية . إن نقد الأمدى مثلاً ما في شعر أبي تمام من استعارات غريبة بعيدة الشبه ليوازي على نحو مذهش نقد الدكتور جونسون في القرن الثامن عشر للاستعارة في شعر الشعراء المعروفين باسم المتأفزيقيين . كما أن مبدأ الوضوح ، الذي كما سبق أن بينت ،^(٢٢) له قيمة كبرى في التراث النقدي عند العرب هو نفس المبدأ الذي أدت اليه فلسفة ديكرت في الحركة

Donald Keene, (ed), Modern Japanese Literature, London, 1956, p.19.

(٢١)

(٢٢) معطى بدوى . دراسات في الشعر والمدرس . القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٣٢ ومايليها .

الأدبية الكلاسيكية في فرنسا وإنجلترا على حد سواء . هذا ناهيك عن تلك الصفات العديدة التي تميز بها أسلوب الشعر الكلاسيكي الإنجليزي على الأقل والتي من السهل أن نجد لها ما يوازيها في الشعر العربي القديم : ونخص بالذكر منها استخدام البلاغة والعبارة الجزلة ومفردات اللغة التي لا ترد إلا في الشعر وتوازن طرفي الثنائي أو المزدوج heroic couplet مثلما يتوزان الشطران في البيت العربي ، ثم مجيء القافية في آخر المزدوج لتؤكد بجرسها اكتبال المعنى ، والولع بالصياغة وأسبقية اللفظ على المعنى (ألم يحدد الشاعر بوب Pope مثله الأعلى في الشعر بقوله الشهر : والمعنى الشائع في أفصح عبارة) . What oft was thought but never so well expressed . والمبدآن الجوهريان اللذان رأى فون جرونباوم^(٣٨) أنهما يقوم عليهما الأدب العربي القديم : أي ضالة الدور الذي يؤديه الخيال وتصور الشكل على أنه قالب خارجي تصب فيه المادة أو المعنى - هذان المبدآن في الواقع يصدقان على الشعر الكلاسيكي الأوربي بمقدار ما يصدقان على الشعر الكلاسيكي العربي . وفضلا عن ذلك فإن الكلاسيكية بتأكيداتها أهمية الصياغة الجيدة المصقولة والشكل الجميل إنما هي تعبير عن وضع حضاري مستقر فيه اتفاق على قضايا الإنسان الكبرى - على حين أن الرومانطيقية وليدة مجتمع منشق على ذاته ويشك أفرادها في قيمه التقليدية ومدى علاقتها بأمور حياتهم . ولذلك فليس هناك ما يدعو إلى العجب إن لجأ شعراء العرب في تلك الفترة القلقة من تاريخهم الحضاري إلى ذلك اللون الثوري من الشعر .

لقد كان طبيعيا إذن أن يولي العرب أنظارهم صوب الشعر الرومانطيقى الأوربي . وحتى إن استبعدنا هذه الاعتبارات لم يكن بمقدورهم في ذلك الوقت أن يمتنوا ولا أن يتلوقوا أو حتى يفهموا الحركات الشعرية الطبيعية التي جاءت بعد الرومانطيقية ، لأن هذه الحركات كانت في نواح عدة عبارة عن امتداد وتطور للتجربة الرومانطيقية . لقد كان على العرب أن يتمثلوا أولا التجربة الرومانطيقية ، وذلك على الصعيدين السيكلوجي واللغوي . بعد ذلك أصبح بمقدورهم أن يتلوقوا الحركات اللاحقة للرومانطيقية . وقد أخذت الفجوة الزمنية التي تفصلهم عن الغرب تقل شيئا فشيئا في كل حركة بحيث أن الشاعر العربي اليوم قد أصبح الكثير من الشعر العالمي في متناول يده (عن طريق الترجمة غالبا بالطبع) كما ذكرت في بداية هذا المقال .

ولحسن الحظ لا يهم الفارق الزمني في أمور الشعر كما يهم في أمور التكنولوجيا والصناعة . إن قيمة قصائد مثل «أخي» لنعيمة أو «الصباح الجديد» للشابي أو «المساء» لأبي ماضي تظل كاملة غير منقوصة على الرغم من أن الشعر الرومانطيقى لم يعد هو شعر أوروبا في القرن العشرين . فالشعر يختلف عن التكنولوجيا في أن الجديد فيه لا يلغى القديم ولا يقضي اللاحق فيه على السابق . وحين أقول الشعر إنما أعني الشعر الذي هو تعبير عن تجربة إنسانية أصيلة بكلام يستغل ما في اللغة من إمكانات . إن زيادة الوعي بالفردية والإحساس المضني بالتغير الاجتماعي والثقافي ، والسقم السياسي ، وما ينتاب الشعراء بين الوقت والآخر من شعور أليم بأنه لم يعد لحياتهم هدف وبأنهم

G.E.von Grunbaum. The Aesthetic Foundation of Arabic Literature. Comparative Literature, IV, 4 (Fall, 1952), (٦٨) p.323.

يعيشون غرباء في عالم غريب عليهم - كل هذه المشاعر التي يعبر عنها الشعر الرومانطيقي العربي كانت في الواقع جزءا لا يتجزأ من حياة العرب فعلا في بلد أو آخر فترة من الزمان . ولذلك فإن الشعر الرومانطيقي العربي في أجود نماذجه - مهما كانت المؤثرات الأجنبية فيه - لا يقل أصالة عن مثيله الألماني الذي تأثر كثيرا بالشعر الرومانطيقي الإنجليزي ، أو عن مثيله الفرنسي الذي تأثر بالرومانطيقية الإنجليزية والألمانية معا . أقول هذا وإن كنت آخر من ينكر أن الشعر الرومانطيقي العربي أضيق مجالا وأدنى طاقة وأضحل فلسفة وفكرا وثقافة منها . أما حين تعوز التجربة الحقة يصبح النتاج مجرد تقليد أعمى أجوف مثلما نجد في قصيدة السياب «من رؤيا فوكاي» إذ حاول السياب فيها أن يقلد أسلوب إليوت في «الأرض الخراب» غير مدرك أن الأسلوب ، ولا سيما حين يكون على هذه الدرجة من الفردية ، ليس بالقالب الخارجي الذي تمكن استعارته وإنما هو تعبير عن رؤية خاصة للحياة . ولكن السياب نفسه حين توفرت لديه تجارب حقيقية أصيلة استطاع أن ينتج قصائد ذات قيمة كبرى مثل «أنشودة المطر» و «النهر والموت» و «سفر أيوب» ولا أراي مبالغا حين أقول إن الشعر العربي الجديد له طابعه الخاص الذي يميزه عما قرأته من شعر حديث على الإطلاق . ولعل جذته هي أنه ، في الوقت الذي يعرفه الشاعر عن حيرة الإنسان الحديث إزاء القضايا الأولية ، لا تزال تهمة حتى درجة الجزع ماهية العرب ومستقبل الحضارة العربية في عصر له صفات المأساة . إنه شعر ميتافيزيقي وقومي في آن واحد ، عالمي ومحلي معا .

١ - مقدمة :

سأحاول هنا أن أركز على فكرة الحدائثة - عند أدونيس - كما تنعكس في شعره . فكتابهاته الشعرية والنقدية وجهان لعملة واحدة . ويمكن القول - دون مغالاة - إن أدونيس في كتاباته النقدية يقدم ترويضاً وربما تبريراً للنوع الشعر الذي يكتبه .

إن فكرة الحدائثة فكرة أساسية في شعره ونثره أيضاً . فمنذ صدور ديوانه الثاني « أوراق في الريح » عام ١٩٥٨ نلاحظ أن قسطاً كبيراً من شعره ، وخاصة قصائده الطوال ، تعالج بطريقة أو بأخرى ، تصوره عن الحدائثة . وتصور أدونيس عن الحدائثة ، في شعره ، هو نفس التصور في نثره . والحدائثة تعني عنده التمرد الدائم على ما هو سائد واتباعي ، وتوكيد على الفردية والخصوصية^(١) .

الهائية : فكرة في شعر أدونيس

محمد الحزاعبي

قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة اليرموك

تغطي مسيرة أدونيس الشعرية ما ينوف على ثلاثة عقود ، أي منذ صدور ديوانه الأول ، « قصائد أولى » عام ١٩٥٧ ، إلى يومنا هذا . وخلال هذه المسيرة طرأت تغيرات شملت اللغة والصور والتراكيب الشعرية عنده . ففي قصائده الأولى غنائية بسيطة ، وصور مفردة رومنتية وغير مركبة . وفي ديوانه الثاني أظهرت بعض قصائده ميلاً تدريجياً نحو العبارة الشعرية المعقدة ذات الأبعاد المتعددة . وديوانه الثالث ، « أغاني مهيار الدمشقي » الصادر عام ١٩٦١ يظهر أن أدونيس قد وجد صوته الخاص المتميز ، في الشعر العربي الحديث . فالصور - هنا - معقدة ، واللغة الشعرية منتقاة بدقة ، وأكثر من هذا ، الرؤية شمولية ، إضافة إلى التعتيد

(١) انظر مقالنا و الحدائثة لي كتابات أدونيس النقدية و المهد . عدد ١ (١٩٨٤) ص ٨٨ .

والغموض في بعض النواحي . ويتطور هذا الأسلوب ويستمر في ديوانه الرابع « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » الصادر عام ١٩٦٥ ، وفي ديوانه الخامس ، « السرح والمرايا » الصادر عام ١٩٦٨ . ويحتوي ديوانه السادس ، « وقت بين الرماد والورد » الصادر عام ١٩٧٠ على ثلاث قصائد طوال ، تمثل ما أسماه به « القصيدة الكلية » . وشعره هنا عالم من التعددية والتنوع ، والرؤية الشمولية ، ومزيج بين الخاص والعام . وفي « القصيدة الكلية » يخرج أدونيس كلياً عن المفهوم التقليدي للشعر ويدخل بين ما يعتبر نثراً بالمفهوم التقليدي وما يعتبر شعراً . وكذلك يجد الدارس أكثر من وزن شعري أو أكثر من نوع واحد من التفعيلات الشعرية ، في القصيدة الواحدة . إن أدونيس ، باختصار ، يحاول أن يستعاض عن المفاهيم التقليدية للشعر والنثر ، من أجل تبني طريقة في الكتابة قريبة مما تدعوه جماعة مجلة « تل كل » بالكتابة (٢) .

ديوانه السابع « مفرد بصيغة الجمع » الصادر عام ١٩٧٥ يتكون من قصيدة واحدة طويلة جداً ، تنقسم إلى أربعة أقسام ، وكل قسم يتجزأ إلى أجزاء أصغر . ونعتقد أن أدونيس قد حاول أن يجعل من قصيدته المقتددة هذه ، رائعة مشهورة . فالنص نسيج معقد من المعاني المتناقضة ؛ فنجد الانسجام والتعدد ، الموت والولادة . . . الخ . إنها نموذج مثل لعالم أدونيس . وسوف نناقش هذه القصيدة بتفصيل أكثر ، لاحقاً .

وسجل ديوانه « كتاب القصائد الخمس » الصادر عام ١٩٨٠ باعتقادنا تراجعاً في مساره الشعري . فقصائد هذا الديوان ، في الغالب ، رجع صدى لقصائد أدونيس السابقة ، وخاصة في ديوانه أغاني مهيار الدمشتر ، حيث نرى اسم مهيار يتكرر مراراً في هذا الديوان مجدداً . وبشكل موضوع الحديث عن الواقع العربي ، خاصة الوضع السياسي والاجتماعي ، الموضوع الرئيسي لقصائد هذا الديوان ، ويكرر أدونيس ، بشكل واضح ، كثيراً من الأفكار والصور ، وحتى اللغة الشعرية ، التي نجدها في قصائده السابقة التي تعالج هذه الموضوعات . ولكن ثمة مراوحة في التعقيد بين قصائد هذا الديوان . فقصيدة « مراکش / فاس » أكثر تعقيداً من حيث البنية من القصائد الأخرى في هذا الديوان ، وأقل تعليمية أيضاً . إنها تبدو وكأنها نسيج على منوال « مفرد بصيغة الجمع » . فهي صوفية من حيث الرؤية واللغة الشعرية ، ولكنها في الوقت نفسه لا تخلو من أصداء قصائد سابقة له .

أما ديوانه الأخير « كتاب الحصار » الصادر عام ١٩٨٥ فيحتوي قصائد وخواطر نقدية . والحصار هنا هو حصار بيروت عام ١٩٨٢ من قبل الجيش الإسرائيلي وأعدائه في لبنان . هذا الحصار الذي فضح هشاشة النظام الرسمي العربي ، ومن هنا يشكل هذا الحصار أيضاً ، حصاراً للإنسان العربي بين القمع والتخلف الحضاري .

(٢) مجلة Tel Quel تصدر في باريس منذ عام ١٩٦٠ . تعني بالبيوية والسمائية ، وهي مجلة راديكالية تنشر كتابات ثورية في النظرية والتطبيق في اللغة ، الفلسفة ، العلوم ، والسياسة . والكتابة Ecriture تعني كتابة النص دون أن يكون في ذهن الكاتب القصد لكتابة قصيدة - نعتة - أو مسرحية ، بل نصي تقليدي . وطيفاً لروان بارت ، أحد كتابا المهنيين ، فإن كل نص هو نموذج لنفسه . ومن كتابا الرئيسين المهنيين أيضاً دريدا ، سولير ، كرسيفا ، فوكو وآخرون .

٢ - بحث لا ينتهي :

البحث عن الحدثة والجدّة كان وما يزال هم أدونيس الرئيسي . وقد عبر عن هذا الهم ، في شعره ، بطرق متعددة . الحدثة عنده تعني الصراع الدائم ، والإبداع دون نهاية أو توقف . أي أن الاتجاه يجب أن يكون نحو الأني . وأما بعد .

سيدتي أنا اسمي التجدد

أنا اسمي الغد

الغد الذي يقترب - الغد الذي يبتعد ^(٣) .



أنجه نحو البعيد والبعيد يبقى . هكذا لا أصل
ولكنني أضيء ^(٤) .

وبهذا تؤكد فكرة البحث المستمر على التصور بأن الحاضر ما هو إلا لحظة انتقالية لصالح المستقبل ، وأن قيمة ما تم إنجازه قيمة مرحلية ومؤقتة فقط . ولذا يجب القضاء على العناصر الميتة من الماضي ، من أجل بناء مستقبل أفضل بحيث يتجاوز إنجازات الحاضر . ومن هنا نجد أن عملية التدمير عند أدونيس تتلازم وعملية البناء ، في أي محاولة للتقدم :

أبحث عن نفسي في قوة

تقول لي أن أهدم الدنيا

تقول لي أن أبني الدنيا ،

أبحث في نفسي ، في صبوتي

عن الغد الأجل والأغنى

أبحث عن معنى ^(٥) .

إن فكرة نبتشة حول عملية التدمير من أجل خلق « السوبرمان » أو « المستقبل والافضل » تشيع في ديوان أدونيس الثالث ، أغاني مهيار الدمشقي ، وتستمر في أعماله الشعرية ، وخاصة عندما يزاوج بينها وفكرة تناسخ الأرواح التي تبناها أدونيس نقلاً عن الصوفية الإمامية ، وسأناقش هذا في مكان آخر فيما بعد .

(٣) أدراك في الربيع ، الطبعة الثالثة (بيروت ، دار العودة ١٩٧١) ص ٧٨ - ٧٩ .

(٤) أغاني مهيار الدمشقي ، الطبعة الثالثة (بيروت ، دار العودة ١٩٧٠) ص ٨٩ - ٩٠ .

(٥) تصائد أولى ، الطبعة الثالثة (بيروت ، دار العودة ١٩٧١) ص ١٠٨ .

يُجد أدونيس في أسطورة الفتيق أداة مثالية للتعبير ، من خلالها ، عن فكرة البعث والخلود . فالنار التي تحرق الفتيق تعلن في الوقت ذاته عن لحظة الولادة الثانية . يوظف أدونيس هذه الأسطورة في قصيدة « البعث والرماد » وهي قصيدة تعالج فكرة البعث بعد الموت ، كما يوحي بذلك عنوانها .

والحادثة في هذا المجال تعني أيضا التمرد والخروج على كل التقاليد السائدة . وهي فكرة تسود في أغاني مهيار وفي قسط كبير من شعر أدونيس بعد ذلك . وفي الحقيقة أن هذه الميزة نفسها هي ما يميز صوته في الشعر العربي الحديث . وعلى حد قول خالدة سعيد فإنه :

منذ أغاني مهيار الدمشقي بدأت كلمة الرفض سيروتها في الشعر العربي المعاصر وفي النقد المعاصر . والرفض هو النسخ الذي ينتظم القصائد جميعها . . . موقف الرفض هذا موقف مأساوي ، لأن الشاعر يقف في مضيق بين ما يرفض وما ينتظر ، بين ماضٍ وآت ، ومن هنا كان الاحساس بالنفي والغربة . فمهيار مغترب أبدا عما كان ليبني ما يكون .^(٦)

وتفرض فكرة التمرد والرفض على مهيار وأدونيس مشكلة وجودية ، وهي مشكلة الاختيار . فاختيار جانب ما والانتباه والارتباط معه ، يقود الى الانتهاء مما يؤدي الى نهاية الصراع والتوقف ، وهي فكرة يرفضها مهيار وأدونيس دائما :

ماذا ، إذن تهدم وجه الأرض
ترسم وجهها آخراً سواه ،
ماذا إذن ليس لك اختيار
غير طريق النار
غير جحيم الرفض^(٧) .

وفوق هذا تصبح مشكلة الاختيار أكثر حدة وتسبب قدرا أكبر من الحيرة والقلق عندما يصبح الشخص الذي يختار يعرف كل شيء :

وحيرني حيرة من يضيء
حيرة من يعرف كل شيء . .^(٨)

(٦) خالدة سعيد ، « الحرية المتحركة » ، مواقف عدد ١٧ - ١٨ (١٩٧١) ص ١٣٦ .

(٧) أغاني مهيار ، ص ١١١ .

(٨) أغاني مهيار ، ص ٥١ .

وهذه هي نفس الحيرة والارتباك اللذين عانى أدونيس منهما في ديوانه « كتاب القصائد الخمس » حيث يقول :

ما أقسى أن تعرف أو تفهم كل الأشياء^(٩)

٣ - حاضر الواقع العربي :

يعري أدونيس ، في شعره ونثره ، الواقع العربي ويرفضه واصفا إياه بالثبات ، وأنه ، في الغالب ، مجرد إعادة للماضي . الى جانب هذا ، يرى الوضع السياسي على أنه قمع واستبدادي لا يفسح أي مجال لأصوات الابداع والتغيير ، وكل محاولة في هذا الاتجاه تقع تحت خطر شديد . ويطلق ديوانه « المسرح والمرايا » بالشكوى من هذه الحقيقة القائمة المريرة والتي يعبر عنها بقوة وصراحة في قصائده ، « تيمور ومهيار » و « مرآة السيف »^(١٠) .

هل قلت إنك شاعر ؟

من أين جئت ؟ أحسن جلدك ناعما . . .

سياف تسمعي ؟

وهبتك رأسه ،

خذته ، وهات الجلد واحذر أن يس

الجلد أشهى لي وأغل . . .

سيكون جلدك لي بساطا

سيكون أجمل تخمل

هل قلت إنك شاعر ؟^(١١)

وقد دفع هذا الوضع الراكد القمعي أدونيس ، إلى جانب شعراء عرب آخرين ، الى اغتراب حاد . لكن هذا الاغتراب اغتراب ثوري يختلف عن الاغتراب العدمي عند بعض الشعراء المحدثين الغربيين . ففي قصيدة « الفراغ »^(١٢) التي كتبها عام ١٩٤٥ يصف أدونيس كيف ان جيله قد فقد حس الانتباه الى أي شيء ، حيث ان الفراغ يستهلك الواقع العربي . لكنه في القصيدة نفسها ينتظر الثورة والجيل الثوري الذي سيقلب الوضع ويحطم الماضي الميت ويعرقه ، ليبنى مستقبلا جديدا على الانقاض . ويميز أدونيس عن الصراع بين التقليدي والابداع ، القمع والحرية ، في قصيدة أخرى في ديوان أغاني مهيار ، حيث يشخص معاناة الفرد المبدع في هذا الوضع العربي القمعي :

- جرحه يا شرطي . . .

(٩) كتاب القصائد الخمس ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠) ص ٣٤ .

(١٠) ان كلمة « سيف » بعد ذاتها تثير في ذهن القارئ صورة من عواصف الصليب والعقاب في المعصوم الوسطي . والسيف اداة من ادوات المعصوم الوسطي ، لذا لا نتطرق ان أدونيس قد استعملها هنا دون قصد .

(١١) المسرح والمرايا ، (بيروت : دار العودة ١٩٦٨) ، ص ٧٠ .

(١٢) ابواق في الربيع ، ص ٣٧ - ٥٥ .

- سيدي أعرف أن المقصلة
بانتظاري
غير أنني شاعر أعبد ناري
وأحب الجلجلة
- جره يا شرطي
قل له إن حذاء الشرطي
هو من وجهك أجل ؛
آه يا عصر الحذاء الذهبي
أنت أغل أنت أجل (١٣) .

وشجب ادونيس لا يتوقف عند المؤسسة السياسية فقط ، بل يتعدى ذلك الى المجتمع نفسه ، خاصة تلك الفئات التي تعيش ولا تتم في حياتها الا بقشور الحياة والثافة منها ، بدلا من الأمور الجوهرية الأساسية . وهذا ينطبق بشكل نموذجي على البرجوازية العربية التي فقدت هويتها الثقافية نتيجة تحولها الى مجرد مستهلك للبضاعة الغربية ولكل ما هوزائف من الثقافة الحديثة ، التي قوامها السلع الثمينة والغنى المتراكم :

كانت المائدة
غرفا ،
يتصايح فيها الضيوف
كان لحم الخروف
جبلا ، والشراب
ساحرا حوله يطوف
وعلى الشرفة الذهبية في قبة المائدة
كان وجه بييد مع الأوجه البائدة ،
كان وجه الكتاب (١٤) .

وتطرح قصيدة مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف - ديوان وقت بين الرماد والورد - قضية الوجود العربي ومستقبله .
بنية هذه القصيدة معقدة مركبة . ثمة أجزاء من القصيدة عبارة عن نثر شعري يتسم بالسريالية . وهي بشكل عام
نسج من المتناقضات والمتباينات ؛ فتجد المقاطع الغنائية التي تتسم بالوضوح الى جانب المقاطع التي تتسم بالغموض .
وكذلك يخلط أو يتجاوز الخفاص والعالم ، الشخصي واللا شخصي ، الماضي ، الحاضر والمستقبل . وهي عالم متكامل
يوازي العالم الخارجي ، وتحيل إلى نفسها كإطار مرجعي ، أي أنها تحتوي على واقع داخلي خاص بها .

(١٣) إلهاني مهباز ، ص ١٣٠ .

(١٤) المسرح بالرميا ، ص ٧٦ .

وقضية الوجود العربي ، بالنسبة الى ادونيس ، هي قضية ثقافة معوقة أوقف تطورها وأصابها الانقطاع عند نقطة ما في تاريخها لكنها استمرت تعيش في تموقعها مكررة نفسها بطريقة اجترارية :

لم يكن في البداية
غير جلد من الدعم / أعني بلادي
والمدى خيطي - انقطع في الحضرة العربية
غرق شمس / الحضارة نقالة والمدنية
وردة وثنية
خيمة :

هكذا تبدأ الحكاية أو تنتهي الحكاية ^(١٥).

وليعت الحياة في هذه الثقافة من جديد ، يجب إحداث تغيير جلدري يقضي عل كل الأشكال الإصلاحية والاتباعية . وهذا هو تصور أدونيس للحداثة ، ولجعل الثقافة العربية المعاصرة تشارك بفعالية في الحضارة العالمية المعاصرة . ولهذا لا يتردد في تبيان العناصر الحية في الثقافة العربية المعاصرة والتي تكمن فيها إمكانية التطور والتقدم . لذا فهو يختار الثورة الفلسطينية بوصفها أملا ورمزاً للتغير الثوري في العالم العربي :

شجر يثمر التحول والمهجرة

في الضوء جالس في فلسطين وأغصانه نوافذ / أصغينا
لأفراحه قرأنا معه نجمة الأساطير / جند وقضاة يدحرجون
عظاما ورؤ وسا ، وراقدون كما يرقد حلم بهجرون يهرون
الى التيه . . . / ^(١٦)

إن ظهور الفدائي الفلسطيني بايدولوجيته الجديدة التي تهدف الى بناء مجتمع جديد تسوده العدالة والمساواة والسلام ، يعني عند أدونيس بداية مرحلة جديدة في التاريخ العربي :

هذا أنا : لا ، لست من عصر الأفول
أنا ساعة المهنك العظيم أنت واخلخله العقول
هذا أنا - عبرت صحابة
جبل يزوبعة الجنون ^(١٧).

(١٥) وقت بين الرمد والورد ، الحجمة الثالثة (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢) ، ص ٨ .

(١٦) نفسه ، ص ٢٢ .

(١٧) نفسه ، ص ٢٧ .

ومع أن الأمثلة المذكورة أعلاه أمثلة ساطعة على أفكار أدونيس عن الحداثة والثورة ، إلا أنها مجرد تكرار لأفكاره في قصائد سابقة له ، وخاصة في ديوانه ، أغاني مهيار الدمشقي . وفكرة الجنون تمثل - عند أدونيس - أعلى مستويات الثورة الحقيقية ، وهي فكرة تتكرر كثيراً في شعر أدونيس . الجنون رمز للثورة ، فالجنون لا يخضع لأي سلطة ولا يتبع أي غلط من المتواضعات مهما كان نوعه ، وبهذا فالجنون يأتي دائماً بما ليس متوقعا . ويهاجم أدونيس ، مرة أخرى ، كل مظاهر القمع والجمود والتخلف في جميع أنحاء العالم العربي ويكرر مثل هذه الأفكار في قطعة شبه سرالية حيث يقول :

حيث وقف على طرف العمل ، وضع الكتاب كالشامة على جبينه ورسم جوفه من الملائكة على شفتيه وأذنيه ، أخذ يغرز أصابعه وأسنانه في قصعة الكلام طالت أذناه وسقط شعره وتحول ، وكان الوقت يشرف أن يصبح خارج الوقت وما يسمونه الوطن يجلس على حافة الزمن يكاد أن يسقط ، كيف يمكن إمساكه ؟ سأل رجل مقيد وشبه ملجوم لم يجهه الجواب لكن جاءه قيد آخر وأخذ حشد كسمحوق الرمل فيها ينسج رايات ويسطو وشوارع وقبابا ويبنى جسرا يعبر عليه من الآخرة إلى الأولى . . . (١٨)

في هذه القطعة ، التي تشبه الكلام في حالة الجنون ، - وهي نموذج على كتابة أدونيس شبه السريالية - نجد مزيجاً من التعبير عن المحسوس والتعبير عن المجرد ، وكأنما ذلك تعبير عن وحدة العالم التي تشكل فكرة أساسية عند الصوفية الإمامية . إنه يجرد الكلمات ، هنا ، من معانيها المتوارثة ليضفيها بعمان جديدة تنكسها من علاقاتها الجديدة مع المفردات الأخرى . أقول شبه السريالية - لا سريالية - بسبب طريقة استعماله للأفعال ، فهي تتوالى في الحدوث ، فتلاحظ التقدم الزمني ، الأمر الذي يكشف عن تنظيم مدبر مسبقاً ويوعي ، وهو ما لا نجده في السريالية بالمفهوم الشائع .

وينتهي أدونيس قصيدته هذه ، مثل كثير من قصائده الطويلة الأخرى ، بتقديم الجديد وبالثورة التي ستحطم كل مظاهر وتجليات الماضي الميت . ومرة أخرى يكرر أدونيس ويستعيد أفكاراً أو تحديثات معروفة في أعماله السابقة وخاصة في أغاني مهيار .

لكن صرخة أدونيس للتحطيم هنا تختلف عن صرخة نيتشه ، لسبب بسيط هو أن التحطيم عند أدونيس يتم بفعل الجماعة (في حين ينظر نيتشه للجماعة على أنها مجرد قطع) . إضافة إلى أن أدونيس يؤكد حقيقة أنه ليس وحيداً في صراعه هذا ، وهذا يبعد كل إحساس بالاغتراب . وفي حقيقة الأمر أن تصور أدونيس للثورة هنا قريب جداً من مفهوم اللاركسية لثورة الجماهير .

أدونيس والماضي العربي :

إن رفض أدونيس للحاضر العربي ، لكونه - على حدّ رأيه - جامداً ثابتاً ، يمتد إلى الماضي وخاصة إلى عناصر

الثبات والجوانب المظلمة في هذا الماضي ، والتي ما تزال تسيطر على هذا الحاضر بشكل تراجمي . ويتضح هذا الرفض من خلال الرموز والنماذج العليا التي يستخدمها . واستخدام النماذج العليا شائع في الشعر العربي الحديث وخاصة عند شعراء الطليعة . وهذا صحيح بشكل خاص في شعر العقدين الخامس والسادس من هذا القرن . وقد كانت معظم شخصيات هذه النماذج العليا مستمدة ، في شعر كثير من شعراء العقد الخامس ، من التراث الطبيعي ، إلا أن الشعراء أخذوا ، تدريجياً ، يستمدون هذه الشخصيات من التراث العربي الإسلامي^(١٩) . وتقول سلمى الخضراء الجيوسي حول استخدام الأنماط العليا في الشعر العربي الحديث :

إن بحث شخصيات كهذه من الماضي وإسقاطها على الحاضر يوفر ربطاً مباشراً مع حقب تاريخية ويعطي شعوراً بالتقدم المستمر من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ، ومن شأن هذا التقدم أن يوحد التجربة ويدلّك على إمكانية حصول نفس التجربة ثانية^(٢٠) .

ليس في نيتي أن أناقش ، هنا ، استخدام النماذج العليا ، من حيث المبدأ ، ولكني أريد ، في الحقيقة ، أن أعطي بعض الأمثلة ، على استخدام أدونيس للنماذج العليا في رفضه للماضي العربي وكلها الحاضر العربي . ففي هجومه على المؤسسات السياسية المعاصرة ، يستخدم الحجاج نموذجاً أعلى للتعسف والظلم . وقد استخدم هذا النموذج الأعلى ، بشكل خاص ، كثير من الشعراء العرب الحديثين ليعبروا عن بغضهم للتعسف والظلم في المجتمع العربي المعاصر . لكن أدونيس يريد هنا أن يرفض الحاضر والماضي كليهما حين يستخدم هذا النموذج الأعلى في شعره .

ليس من ينطق الآن
شرط الحجاج / هل أعطيك حلماً ؟

.....

(بين أن يرتفع الحجاج سيفاً

ليشيد الدولة العظمى ، وتبني

لغة الخلاع كوخا ،

أطرح السيوف وأختار ...) لماذا

كلّما حاول أن ينفض صدقا

كذبه الكلمات ؟

ولماذا

يجرف البئور مجراه لكي يبقى وفيا ؟

إنما الأمة ترتاح الى أشلائها

(١٩) انظر : Salma Khadra Jayyusi "Contemporary Arabic Poetry : Vision and Attitudes," Studies in Modern Arabic Literature, R.C. Osfele, (ed.) London : Aris and Phillips, 1975, p. 58.

(٢٠) نفسه ، ص ٥٧ .

وعلى الجدران تاريخ ينام
ليس هذا وطننا / هذا ركاب (٢١).

في قصيدة « النساء الثامنة » يستخدم أدونيس شخصية تاريخية أخرى كنموذج أعل . هذه الشخصية ليست ، على كل حال ، شخصية سياسية ، إنها شخصية الغزالي (ت ١١١١ م) المفكر الصوفي صاحب الكتابات الكثيرة التي تعالج الفلسفة والدين ، والتي هاجم في بعضها الفلسفة والمنطق . ومن الواضح أن أدونيس يستخدم شخصية الغزالي كنموذج أعل للثبات في الثقافة العربية . ويذكر بوضوح في كتابه « الثابت والمتحول » أن كتابات الغزالي مثال ساطع على الجمود والثبات (٢٢) . لذا كانت « النساء الثامنة : رحلة في مدن الغزالي » في الحقيقة رحلة يقوم بها أدونيس نفسه في التاريخ العربي والثقافة العربية وفي الوضع العربي المعاصر أيضاً . ويمكن مقارنة هذه الرحلة برحلة دانتي في الكوميديا الإلهية ، بل وبرحلة الإسراء والمعراج . لكن أدونيس ، بدلا من الصعود إلى السماء ، ينحدر ، وهذا منطقي وأكثر ملاءمة ، إلى مدن الغزالي . وحشيا نظر ، خلال رحلته ، لا يرى إلا الموت ، أو ما يسبب الموت ، كما نرى في النموذج التالي : -

مدائن الغزالي
صحراء من سعال
تفسول ،
أو من قصب السعال (٢٣) .

إن مناظر التعسف والموت تتكرر في كل القصيدة وهي قصيدة طويلة تقع في خمسين صفحة . وهي قصيدة نموذجية بالنسبة إلى قصائد أدونيس الطوال ، حيث تبدأ القصيدة بفكرة أو موضوع ما في الصفحة الأولى أو في الصفحتين الأوليين وبعد ذلك تعاد الفكرة وتكرر على طوال القصيدة دون أن تصل إلى الذروة (٢٤) .

وثمة نموذج أعل تاريخي آخر يستخدمه أدونيس ليعبر من خلاله أيضا عن رفضه وإدائه للوضع العربي الحالي . إنها مدينة بابل ، التي تمثل وترمز عنده إلى المدينة العربية اليوم . إنها تمثل التخلف والقمع بكل أشكالها ، كما يتضح في قصيدة بابل في ديوان « القصائد الخمس » .

وقد أثرت خلفية أدونيس الشيعية ، باعتقادي ، على اختياره لشخصيات النماذج العليا . فهو يستخدم ، مثلا عائشة كشخصية في أحد نماذجه العليا . ومن المعروف أن عائشة إحدى زوجات النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، وقد

(٢١) كتاب القصائد الخمس ، ص ٤٨ - ٤٩ . وانظر كذلك المسرح والربا ، ص ٦٥ - ١٠٢ وكتاب التحولات ص ٢٢٨ .

(٢٢) الثابت والمتحول ، ط (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤) ، ص ٣٩ - ٤٠ .

(٢٣) للمسرح والربا ، ص ١٤٧ .

(٢٤) وقد لاحظ جبرا إبراهيم هذا أيضاً . انظر كتابه ، التار والجرار (بيروت : دار القدس ، ١٩٧٥) ، ص ٧١ .

روت عنه كثيرا من الأحاديث ، وهي في نظر المسلمين السنين في غاية الاحترام والتقدير . وهي ، أيضا ، ابنة أبي بكر أول الخلفاء الراشدين والذي تعتبره الشيعة خليفة غير شرعي . لكن السنين يعتبرونه مسلما وروعا وخليفة عادلا . لكن عائشة ، وهو الأمر المهم هنا ، كانت في صف أعداء علي في الحرب الأهلية بعد مقتل عثمان ، وخاصة في موقعة الجمل المشهورة . ويستخدمها أدونيس كنموذج أعلى للقطب والموت في الماضي والحاضر العربيين^(٢٢).

ويزود تاريخ العرب في الأندلس أدونيس بنموذج أعلى ساطع الدلالة . ففي قصيدته « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » ، التي ناقشناها سابقا ، يوظف أدونيس تاريخ العرب في الأندلس كخلفية للقصيدة . لكن أدونيس أراد أن يركز على السنوات الأخيرة فقط ، للوجود العربي هناك ، أي خلال فترة ما عرف بحكم ملوك الطوائف . وقد عرفت هذه السنوات الأخيرة بأنها فترة فساد اجتماعي وسياسي . لذا لا يرى أدونيس أي اختلاف بين تلك الفترة والوضع الحالي في العالم العربي . تبدأ القصيدة بفاتحة تتكون من جمل مستقلة عن بعضها بعضا ظاهريا على الأقل ، وهذه الجمل المتناثرة صورة للعالم العربي المتفتت . ولكن كل جملة من هذه الفاتحة يمكن النظر إليها واعتبارها جملة قائمة بذاتها وذات معان خاصة .

وجه يافا طفل / هل الشجر الذابل يزهو ؟ هل تدخل
الأرض في صورة عذراء ؟ من هناك يبرج الشرق ؟ جاء العصف
الجميل ولم يأت الخراب الجميل^(٢٣).

٤ - الغموض في شعر أدونيس :

يعتبر أدونيس ، كما ذكرنا سابقا ، واحدا من أكثر الشعراء العرب المحدثين غموضا وتعقيدا . وهذا الغموض والتعقيد نتيجة لصوره ولطريقة استعماله للغة ، أو ببساطة نتيجة لطريقة تركيب وتنظيم جملته الشعرية . فعلى سبيل المثال نجد أن بعض الأجزاء من المقاطع الثرية في بعض قصائده ، قد تركت بلا تنقيط ، وأن ذلك قد ترك للقارئ ليحدد تركيب وطول الجملة الشعرية ، وهذا يتيح الفرصة أمام عدة قراءات مختلفة لنفس القطعة ، اعتمادا على تنقيط القارئ لها ذهنيا . ونجد هذه الظاهرة في كثير من القصائد ، لكنها تظهر أكثر ما تظهر في قصيدة هذا هو اسمي المكتوبة عام ١٩٦٩ . وهي قصيدة يمكن أن تعتبر نقطة انعطاف في مسار أدونيس الشعري . تبدأ هذه القصيدة بفاتحة يعلن فيها قدومه البروميني :

ما حيا كل حكمة /

هذه ناري /

لم تبق آية - دمي الآية /

هذا بدني^(٢٤).

(٢٥) انظر مثلاً : أوراق في الريح ، ص ٧٠-٧٤ .

(٢٦) وقت بين الزماد والورد ، ص ٧ .

(٢٧) نفسه ، ص ٤٩ .

إن مكان بداية السطر في الصفحة المطبوعة مهم جدا لفهم شعر أدونيس . فهو لا يبدأ السطور من نفس المكان وينفس البعد عن الماضى الجانبي للصفحة ، بل يستغل الفراغ على الصفحة ليحدد أو يوضح بعض النقاط التي عبر عنها في سطر سابق مثلا . في هذه الفاتحة يبدأ أدونيس عبارة « هذه ناري » تحت كلمة « حكمة » تحديدا ، كما لو أنه يريد أن يبين أن الحكمة هي ناره . فاسم الإشارة « هذه » يشير في رأينا إلى « حكمة » ، ولأن القارئ قد يفكر أن الشاعر قد قال جملة شعرية أخرى بعد الأولى ليس غير . في السطر الأول يعلن أنه يحلم كل ما هو مؤسس وقائم ، مستخدما النار منظفا ومطهرا ، في حين يشير إلى حقيقة أن النار هي أحد العناصر الأساسية في عملية الخلق والتجديد كما في أسطورة الفينيقي . هذه النار لا تبقى شيئا من الماضي ومؤسسته ، وليس ثمة بقية من هذا الماضي ، فالنار تمحوه . فالخلق (الحادثة) يجب أن يبدأ من بداية جديدة . لذا يضع الشاعر آخر سطر من هذه الفاتحة « هذا بدئي » تحت « دمي الآية » بالتحديد . هذا التشكيل العنقودي للكلمات والجمل الشعرية ، على الورقة المطبوعة يمكن أدونيس من التعبير عن الأفكار الأساسية في تصوره للحداثة .

ومن ناحية أخرى فإن هذه القصيدة مثال نموذجي على « القصيدة الكلية » عند أدونيس والتي سلف ذكرها . إنها ذات بناء مركب ، فهي تتكون من مقاطع غنائية موزونة أحيانا ، ومقاطع نثرية غامضة أحيانا أخرى . والغموض هنا راجع للغة الشعرية ، فهو يستعمل المفردات بطريقة جديدة كلياً ، همه الأول أن يعطي هذه المفردات معاني جديدة مختلفة كلياً عن معانيها الموروثة . وكذلك فإن المجازات والصور الغامضة تولد تعقيدا في الجملة الشعرية ، خاصة عندما يطرح التفتيت جانباً تاركاً للقارئ احتمالات وإمكانات كثيرة لقراءة القصيدة ، كما سلف ذكره . ونعتقد أن خالدة سعيد^(٢٨) كانت أول من أشار بوضوح إلى هذه الظاهرة ، في دراستها لهذه القصيدة ، حيث أعطت أمثلة تبيّن كيف أن بعض السطور الشعرية يمكن أن تقرأ ثلاث قراءات مختلفة . وقد ردّد دارسون آخرون ما قالته خالدة في هذا الصدد ، فقط ، ولم يلاحظوا أن هذه الظاهرة موجودة في قصائد أخرى كتبها أدونيس قبل هذه القصيدة ، وأنها توجد أيضا في مقاطع كثيرة من هذه القصيدة بالذات . ونسوق مثالا على هذا .

أغني

لغة النصل أصرخ انتقب الدهر وطاحت جدرانها بين
أحشائي تقنيات لم يعد لي تاريخ ولا حاضر/ أنا الأرق
الشمسي

والفرقة الخطيئة والفعل انتظري ياراكب الغيم أشيائي
تفوي والشمس تحيط أطرافني أنا الساكن المدى والمزاير
أنا

الغصن لاجئا^(٢٩) .

(٢٨) خالدة سعيد ، « حول قصيدة هذا هو اسمي » ، مواقف ٧ (١٩٧٠) .

(٢٩) وقت بين الزمان والورد ، ص ٥٩ .

وسأحاول الآن أن أبين عدة قراءات ممكنة للسطرين الأولين ولنصف السطر الثالث فقط وذلك للتمثيل فقط .
فالقراءة الأولى ستكون قراءة للنص كما ورد ، أي كما يلي :

١ - أغني

لغة النصل أصرخ انتقب الدهر وطاحت جدرانه بين
أحشائي تقيأت .

أما القراءات الأخرى فسوف تنتج عن تحديد طول وعناصر الجملة الشعرية ، وبذلك سوف نضع كل جملة
شعرية ذات معنى في سطر منفصل كما يلي :

٢ - أغني

لغة النصل أصرخ ،
انتقب الدهر ،
وطاحت جدرانه بين أحشائي ،
تقيأت .

٣ - أغني لغة النصل ،

أصرخ انتقب الدهر وطاحت جدرانه بين أحشائي ،
تقيأت .

٤ - أغني لغة النصل ،

أصرخ انتقب الدهر ،
وطاحت جدرانه ،
بين أحشائي تقيأت .

٥ - أغني لغة النصل ،

أصرخ انتقب الدهر وطاحت جدرانه ،
جدرانه بين أحشائي ،
أحشائي تقيأت .

ويجب أن نذكر هنا أن هذه القراءات هي ليست كل القراءات الممكنة لهذا النص . وكذلك من الجدير بالملاحظة هنا أن هذا النوع من الشعر الذي يكتبه أدونيس يشبه إلى حد كبير ما يسميه كل من رولان بارت وجان بيير ريشار بـ « النص غير المقروء » *Texte illisible* ، لهذا يجب أن لا ننظر إلى الغموض والتركيب في شعر أدونيس نظرة انهامية ، وإنما لنظره سطحية وساذجة تلك التي تعتبر غنى وتعددية الدلالات هذه في شعر أدونيس ، مجرد إلهام مضطرب دونما مدلول على الإطلاق . ولعل أهم مساهمات أدونيس في الشعر العربي الحديث هي لغته الشعرية الخاصة وصوره الغريبة . كما يقول عيسى بلالطة :

وهكذا يفرض في شعر أدونيس وضع الإنسان العربي المعاصر من خلال تركيب لغوي جديد صفة الرئيسية الكيمياء الشعورية التي تتجاوز الكلمات فيها معانيها الغامسية لتصبح وظائف ذات دلالات غير متناهية ورموزاً ذات إشعاعات غير محدودة يتوحد فيها الفكر والانفعال ، ولا تعود الصورة في هذا التركيب الجليد مجرد تشبيه أو استعارة أو مجاز يقصد بها تجميل الأسلوب واصطناع التخيل فيه ، بل تصبح هي نفسها الفكرة التي بدونها لا يستوي التعبير ، بل لا يكون معنى على الوجه الذي يريده الشاعر^(٣٠).

وقد كان رد أدونيس على اتهامه بالغموض والإلهام ذا جانبين يتعلقان بالقارئ ؛ فهو أولاً يرى أن الشعر الجديد يحتاج دائماً إلى قارئه من نوع جديد ، وأن الشعر الجديد يجب أن لا يقرأ أو يتقن بنفس الطريقة التقليدية . والقراء العرب - حسب رأيه - أغلبهم تقليديون من حيث خلقيتهم وثقافتهم الشعرية وكذا تذوقهم للشعر ، وهذا يفسر - حسبما يرى - سبب اعتقادهم بغموض شعره^(٣١) . وهو ، ثانياً ، يدعو القارئ إلى عدم النظر والبحث عن المعنى المباشر والسطحي في النص فقط ، ولكن يمكن البحث عن المعاني الباطنية المتعددة في النص التي تجدها وتولدها العلاقات الداخلية للمفردات في ذلك النص الشعري . هذه النظرة مستمدة طبعاً ، وكما يعترف أدونيس ، من فكر الحركات الإسلامية الباطنية ، والتي ينتهي أدونيس نفسه إلى واحدة منها . فهذه الفئات تزعم بوجود معنى باطني للنص القرآني يختلف عن المعنى الذي يراه المسلمون السنة في ذلك النص . وقد أولت الحركات الباطنية القرآن تأويلاً يختلف عن تأويلات بقية فئات المسلمين وبخاصة السنة . وما غاب عن أدونيس هنا هو أن الخلاف بين الفئات الباطنية وبقية المسلمين كان ذا أساس اجتماعي سياسي من حيث الجوهر ، وإن تأويلهم الباطني للقرآن كان يقوم على هذه الاعتبارات الاجتماعية والسياسية . ومن هنا كان عندهم تأويل واحد فقط للقرآن يدعم آراءهم ، هذا إن كان ذلك التأويل يختلف عن تأويلات الفئات المسلمة الأخرى . ومن هنا فإن زعم أدونيس بأن القراءة الباطنية تؤدي إلى تعددية في المعنى وإلى تأويلات عديدة ، زعم غير صحيح في رأينا .

٥ - نرجسية :

قبل أن أشرع في مناقشة « مفرد بصيغة الجمع » ، أود أن أشير إلى نرجسية أدونيس كما تتجلى في استخدامه ضمير

(٣٠) عيسى بلالطة ، « الصورة والفكر في شعر أدونيس » ، العربية ١ - ٢ (الربيع - الحريف ١٩٧٥) ، ص ٢٥ - ٢٦ .

(٣١) انظر مثلاً مثلاً : « عشر نقاط فهم الشعر العربي الحديث » ، مواقف ٢٤ - ٢٥ (١٩٧٣) و « الكتاب الأدبي والكتابة الوظيفية » في كتابه زمن الشعر ، ص ٧٤ .

المتكلم ، الى حد طاع في شعره^(٣٢) . وفي رأينا أن هذه الترجسية نتيجة لتعلق أدونيس الشديد بـ « الحداثة » ويحثه الدائم عنها . فحينها ينظر الى الثقافة العربية ، في ماضيها وحاضرها ، ولا يرى إلا مظاهر القمع والتخلف والاتباعية يعلن عن نفسه أنه العنصر الحديث والحويوي داخل تلك الثقافة . بل يعلن عن نفسه أنه المحرك للدعارة الذي سيسفر عن التغيير والتحول :

قادر أن أغير . لغم الحضارة - هذا هو اسمي^(٣٣) .



- أعلن الآن ، أختار هذا المكان

كلماتي فؤوس

ولصوتي شكل اليدين

أعلن الآن ، أني حطّاب هذا الزمان^(٣٤) .

وباعتباره المحرك والعنصر الحي ، يباعد أدونيس نفسه عن الثقافة العربية الرسمية لأنه لا يريد أن يخشع بما يراه من فضائح . لذا يعلن مهيار - أدونيس - وهو العنصر الحي - انه يقف دائماً في المكان الماكس للآخرين :

رفضت وانفصلت

لأنني أريد وصلاً آخر ، قبولا آخر مثل الماء والهواء

يتنكر الانسان والسياء

يغير اللّحمة والسّداة والتكوين

كأنه يدخل من جديد

في سفر النشأة والتكوين^(٣٥) .

ورغم مبعادته لنفسه عن الآخرين ، فإن مهيار - أدونيس - ليس بالإنسان المغترب العاجز عن الفعل والتأثير ، بل إنه ما يزال قادراً على التواصل مع الآخرين والشعور معهم بالرغم من موقفه المتعالي والذي يذكرنا بالشاعر المتنبّي (ت ٩٦٥ م) :

يفصلكم عني بعد بحجم السراب



(٣٢) وقد لاحظ جبرا هذا ابشاً ، انظر النار والجهر ، ص ٨٥ .

(٣٣) وقت بين الرماد والورد ، ص ٤١ .

(٣٤) كتاب الفصائل الخمس ، ص ١٩٤ .

(٣٥) المسرح والرمال ، ص ١٩١ .

أنتم وسخ على زجاج نوافذي ويجب أن
أعركم ، أنا الصباح الآتي والخريطة التي ترسم
نفسها ،
مع ذلك ، في أحشائي هي تسهر عليكم ،
مع ذلك أنتظركم^(٣٦).

وبالطبع يفوقه الغرور بل وشعور العظمة إلى اعتبار نفسه أعلى وأرفع من الجميع ، وكذلك إلى الابتعاد بنفسه عن
كل ما يعتقد أنه دون مستوى عبقريته ، لذا فهو يظل في حركة وتنتقل دائماً بحثاً عن مكان يليق به ويعبقريته ، في هذا
العالم على اتساعه :

بعد نار الطواف ،
بعد رحيق الجرح والحلم في سرير القطار
سطعت شهوة العلو ، تسلفت حنيني وناره ، ورحلنا
عن بلاد نزاراة طحلبية
في بساط الخليفة الشفاف
وأنا اليوم نكهة كوكبية
انمرأى ، وأصهر الدّهر مرآة انخطاف لوجهي العُراف
للنهار المسنون كالقلب ، للفتح
لسحر الأبعاد والأطراف^(٣٧)

ومع هذا فهو يحمي ويعانق كل علامة أو مظهر يشير إلى شيء من الحداثة والتحول في الحياة العربية ، وإن كانت
هذه العلامات أو المظاهر لا تزيد عن كونها بقعا مضيئة متفرقة في ظلمة تلك الحياة العربية . فهؤلاء الذين قتلوا في
الحرب الأهلية اللبنانية وهم يجاربون من أجل حل لقضية الصراع بين الفقر والغنى ، التقدم والتخلف ، الثبات
والتحول ، هم بالنسبة إلى أدونيس ، رموز لنسخ الحياة والتغيير في الحياة العربية المعاصرة :

كان رصاص يحمي
والأطفال شظايا أو روايات
... ها هي أجسام المحروقين ،
المذبوحين ،
القتل من أجل الحرية

(٣٦) أغاني مهيار ، ص ١٢٣ .

(٣٧) السرح والربا ، ص ٢٤٣ .

بقع شمسية
والكلمات ، الآن جميع الكلمات
صارَت عربية^(٣٨).

٦ - مفرد بصيغة الجمع

كتبت قصيدة « مفرد بصيغة الجمع » بين عامي ١٩٧٣ - ١٩٧٥ ونشرت على شكل كتاب في عام ١٩٧٧ . وهذا أكثر كتب أدونيس الشعرية موسوعية ، فهو عبارة عن تأملات ذات أبعاد متعددة ومتشعبة حول الإنسان والكون . وهنا أيضا نلاحظ أن أدونيس هو الشخصية الرئيسية ، فهو المفرد بينا الكون بكل مظاهره وتجلياته يمثل الجمع . لم يدخل أدونيس المدرسة حتى سن الرابعة عشرة ، لكنه نشأ يتعلم في البيت يحفظ القرآن ويقرأ الشعراء العرب القدماء وخاصة الشعراء الصوفيين ، وشعراء الطائفة العلوية التي ينتمي إليها أدونيس . وقد أثرت نشأته الدينية في مساره الشعري كما تقول زوجته الناقدة خالدة سعيد ، وكما يظهر أيضا من مقابلته مع الناقد منير العكش^(٣٩) . وتشكل فكرة وحدة الكون واحدة من الأفكار الأساسية عند الصوفية الإمامية . وهذه الفكرة ترتبط ارتباطا وثيقا مع فكرة الصوفية عن تناسخ الأرواح ذات الأبعاد الأربعة :

١ - القصص : عندما تنتقل الروح من إنسان إلى إنسان آخر من نفس المستوى .

٢ - النسخ : عندما تنتقل روح إنسان إلى حيوان ذي منزلة عالية كالأسد مثلا .

٣ - الفسخ : عندما تنتقل روح إنسان إلى جمادات كالصخور والمعادن وبهذا تعذب عن طريقة الكسر والصهر مثلا .

٤ - المسخ : عندما تنتقل روح إنسان إلى حيوان وضع .

هذا هو العالم الذي يعالجه أدونيس في هذا الكتاب/ القصيدة ، وهو عالم بطبيعته دائم الحركة والتحول ولا يصل إلى نقطة نهائية . وينقسم هذا العمل إلى أربعة أقسام رئيسية هي :

١ - تكوين ص ٩ - ص ٥٢

٢ - تاريخ ص ٥٣ - ص ١٢٢

٣ - جد ص ٢٣ - ص ٢٣٩

٤ - سببا ص ٢٤١ - ص ٣٥١

(٣٨) كتاب الفصائل الخمس ، ص ٢١٨ .

(٣٩) منير العكش ، « بيان عن الشعر والزمن » مقابلة مع أدونيس ، مواقف ، ١٣ - ١٤ (١٩٧١) ، ص ٥ - ٧ .

وكل قسم من هذه الأقسام ينقسم إلى أجزاء أصغر ، ولكن ثلاثة من هذه الأجزاء الصغيرة تتكرر في كل الأقسام الأربعة الرئيسية تلك ، والأجزاء الصغيرة هي :

١ - رقعة من شمس البهلول

٢ - رقعة من دفتر أخبار

٣ - رقعة من التاريخ السري للموت .

موضوع فاتحة القسم الأول « تكوين » هو خلق الإنسان والكون . يهيء أدونيس المكان لميلاد الانسان ، ومن ثم ، بداية عدايه وصراعه . ومن الواضح أن أدونيس يستغل ، هنا ، كل الكتب الدينية وخاصة العهد القديم إضافة إلى المعتقدات الشعبية عن قصة الخلق . والخلق عنده لا يبدأ من اللاشيء كما هو في العهد القديم ، ولكنه حلقة أخرى في عملية التغير والتحول الدائمة في العالم :

لم تكن الأرض جسدا

كانت جرحا

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح

كيف يمكن الإقامة

أخذ الجرح يتحول إلى أبوين والسؤال يصير فضاء

أخرج من الفضاء أيها الطفل

خرج علي

يستصحب

شمس البهلول

تاريخا سريا

دفتر أخبار

للموت يعطي وقتا لما يهيء قبل الوقت

لما لا وقت له

يجوهر العارض

ويغسل الماء^(٤٠) .

والاعتقاد بأن الله خلق آدم من تراب واضح جليء هنا ، وأن عليا « خرج » من الأرض وهي في حالة تحول فقد كانت جرحا . وتتم عملية خلق الإنسان هنا بطريقة مختلفة عنها في الكتب السماوية :

كان الماء بحرا

كان البحر كتفا والشاطئ قديمين

كانت الشمس عينا لكن الماء هو الذي رأى

والإنسان

(٤٠) مفرد بصيغة الجمع ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٧) ، ص ١١ - ١٢ .

ما يزال
جنينا
مقى يكتمل شكل انتقاله
دخل المخرج ذاكرة النبات
ولم يخرج بعد^(٤١).

ومعارضة العهد القديم واضحة في هذا المقطع ، وقد لاحظ هذا علي الشرع وعبر عنه بجلاء :

هذا المقطع الغامض والذي يبدو على انه لا عقلاني ما هو في الحقيقة
إلا تموير لصورة الأرض كما هي في العهد القديم بعد خلقها مباشرة
واعادها لاستقبال أولئك الابناء المطرودين (من الجنة)^(٤٢).

والمعارضة هنا ، على وجه التحديد ، لسفر الخروج ١ : ٢ و ٣ : ١١ ، حيث إن روح الله تحركت فوق الماء وأمر الله بخلق النور والعشب . وإلى جانب هذه الدلالات والإيماءات الدينية فإن فكرة التناسخ تسود هنا أيضا . وقد وقع سقوط الانسان مباشرة بعد خلقه ، وكان سبب سقوطه أو طرده أسئلته الكثيرة . ويؤكد أدونيس على الميزات الانسانية للإنسان والتي تمكنه من بدء حياته الجديدة والتي ليست إلا حلقة أخرى في تحولات هذا العالم الموحد :

أما كيف ولم وما هو
فاستلة
تطير
في
الرياح
أخرج الى الأرض أيها الطفل^(٤٣).

وبموازاة هذه الصورة الدينية لخلق الانسان والكون ، يقدم أدونيس صورة أخرى ، علمية باردة جافة ، وهذه الصورة أيضا تعلن الانسان مركزا وسيدا للعالم بسبب عبقرية العلمية واكتشافاته . ومع هذا يبقى هذا العبقرى حيوانا له حاجاته الأولية :

وكانت الأرض
بسيطة يابسة باردة

(٤١) نفسه ، ص ١٢ .

(٤٢) Ali Ahmad al-Share, "An Analytic Study of the Adonisian Poem" Ph.D. dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 1982, p. 148.

(٤٣) مفرد بصيغة الجمع ، ص ١٥ .

تتحرك بلون أغبر أدكن ليظهر النور ويتمكن الحيوان من النظر
واقفة في الوسط

كشراب السقي في قارورة أو تسبن في طشت مليء بالماء

هارية من الفلك الى ذاتها

وانتصب ابها ، في الهواء

مركزا لاشعة المحيطات

حيوانا في الغذاء والشهوة

ملاكا في العلم والكشف^(٤٤).

وبعد وصف موجز لحياة الانسان على الأرض ، يعيد أدونيس ، وباختصار ايضا ، تأليف قصة الإسراء والمعراج . حيث يصف حياة أهل الجنة الذين يسعدون ويتمتعون برغد العيش ، ويصف كذلك أهل جهنم وعذابهم . ومع أن مفرداته ولغته الشعرية هنا توازي أو تشبه مفردات ولغة القرآن ، إلا أنه ينجّم وصفه لتلك الرحلة بمنظر يدين فيه كل البيانات الرئيسية معتبرا إياها مصادر اضطهاد وعبودية للانسان .

وبالطبع يناقض أدونيس نفسه عندما يغير موقفه من الدين والعلمانية ، في مقال كتبه حول الإسلام والسياسة يناقش فيه الثورة الإسلامية في إيران^(٤٥) . في هذا المقال يدير ظهره لأفكار العلمانية ولادانته للفكر الديني . فالدين هنا مخرج لإيران من بؤسها ، وطريق يوفر للانسان الحياة الكاملة . ويميز أدونيس ثلاثة مستويات للإسلام : الإسلام كما في القرآن ، والإسلام كما طبق خلال التاريخ ، والإسلام كما يطبق اليوم . والمستوى الأول « هو القاعدة والأساس ، ولا يمكن أن يكون ثمة إسلام بدونهُ »^(٤٦) . وبهذا يصير على نوع واحد « صحيح » من الاسلام وهو ما سيبقى كذلك دائما بالرغم من تغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية والسياسية . لكنه في حديث آخر له يقول ما يناقض هذا ، حيث يعلن أنه ليس ثمة إسلام بالمعنى المطلق ، ولكن ثمة ممارسات إسلامية ، والإسلام يمكن أن يفسر ويعاش^(٤٧) ، بل إنه يذهب الى أبعد من هذا حينما يناقش الأيدولوجية الاسلامية وتأثيرها ودورها كعامل رئيسي في تشكيل التاريخ في الشرق . ويعتبر صادق العظم ، في مناقشته لما سماه بالاتجاه الاسلاماني والذي ظهر صدى للثورة الاسلامية في إيران ، أدونيس أحد أركان هذا الاتجاه . وهذا الاتجاه ، حسب رأي العظم ، في تحليلاته ومعتقداته وأفكاره :

يعيد إنتاج كل تشكيلة التيار الاستشراقي الكلاسيكي سيء السمعة ، فيما يتعلق بالتمييز بين الشرق

(٤٤) نفسه ، ص ١٧ - ١٨ .

(٤٥) أدونيس «حوار حول الثورة الاسلامية في إيران» ، مواقف ، ٣٤ (شباط ١٩٧٩م) ، ١٤٩ - ١٦٠ .

(٤٦) نفسه ، ص ١٥١ .

(٤٧) انظر : «حوار صريح مع الشاعر أدونيس» ، الثقافة الجديدة ، عدد ٤ (نيسان ١٩٨٠) ، ص ٩٩ .

والغرب ، وبين الاسلام وأوروبا وإعادة التوكيد هذه تحدث على المستويين الانترولوجي والابستمولوجي ، إلا أنها معكوسة لمصلحة الاسلام والشرق في حكمها القيمي الضمني والعلي^(٤٨).

لذا ، وطبقا لهذه النظرة ، فإن ما ينطبق على التاريخ الاسلامي والمجتمعات الاسلامية ، غير ما ينطبق على التاريخ الغربي والمجتمعات الغربية . فعل سبيل المثال ان التنمية والتطور - أو عديمها - قد يعزبان في المجتمعات الغربية الى « المصالح الاقتصادية ، الصراع الطبقي ، والقوى الاجتماعية السياسية ، ولكن في الشرق فان المحرك الأول للتاريخ هو الاسلام طبقا لما أعلنه أدونيس مؤخراً^(٤٩).

بعد هذا ينقلنا أدونيس الى موضوع شخصي قريب الى نفسه ، وهنا يصبح أكثر ذاتية فهو يتحدث عن موضوع حميم ألا وهو قرينه قصباين ، حيث يصور الحيلة فيها . ويعرض لنا شخصية مثل المسيح وهي على ما يبدو شخصية والده الذي يكنى له أعلى مراتب الاحترام والحب . وعندما تموت تلك الشخصية تصبح معروفة أكثر وتنال احتراماً أعمق من قبل أهل القرية ، وتصبح الأشجار والأمكنة علامات تذكر به . فموته يجعله أكثر عظمة :

وحين

يوأكب الشمس وهي تطفئ موقدها ، يبدو شراعاً خرج

من اللجة ولا مرفأ له الساء شطآنه وأواجه من
الأفق يخرج الى الأفق وليس له أن يطبق جناحيه^(٥٠).

وتتحول هذه الشخصية ، بعد موتها ، الى شخصية أسطورية يؤلف الناس حولها القصص ويرددونها ، ويتذكرون عنها :

مرة وصف قديمي : « لم أمش بها الى باب سلطان^(٥١) » .

وينتهي أدونيس القسم الأول « تكوين » من قصيدته هذه بالدعوة الى الثورة . وهي دعوة سمعناها في أعماله الأخرى . إنها نداء للتغيير والتحول وثورة المضطهدين والفقراء المحرومين :

تقدمي أيتها الأنخذا النحيلة
وأنت أيتها السواعد المنغضنة
أيتها التجاعيد

Sadiq 'Jalal al-Azm., "Orientalism and Orientalism in Reverse" *Khamsta*, 8 — (1981), p. 22.

(٤٨)

(٤٩) نفسه ونفس الصفحة .

(٥٠) مفرد بصيغة الجمع ، ص ٤١ .

(٥١) نفسه ونفس الصفحة .

أنت
من
يكون
الأرض^(٥٢) .

واكتمال عملية الخلق تدشن بداية التاريخ ، والتاريخ هو عنوان القسم الثاني من القصيدة . وصراع الطفل علي صراع في سبيل التجديد والحدثة . وتشير فاتحة القسم الثاني إلى أن هذه الفاتحة إعادة للسطرين الأولين في فاتحة القسم الأول ألا أن الصورة تتغير في السطر الثالث :

أخذ الجرح يتحول الى وطن والسؤال يصير تاريخاً
أخرج أيها الطفل
خرج علي

يرسم حقل خطوطه سنابل شجرا ينباع
تلاحقه روح غابة روح بجسم يكبر ورأس
يعلو وأطراف تموش الفضاء^(٥٣) .

وبعد أن يرسم أدونيس صورة التحول والحدثة بكل شروطها وتجلياتها ، والتي هي التمرد والرفض بشكل أساسي ، ينتقلت إلى الجانب الآخر من الواقع ، الجانب الحزين البارد . جانب الثبات والتخلف الذي يسود الحياة العربية :

تجلس الكآبة على كرسي يسع الهواء والشراب
ويجري دم الولادة في حوض تحرسه الشجرة العانس
هكذا
أتحول إلى بحيرة تنبجس من البحيرة نارتضيء لها
أعناق الشجرة ولا وعد لي
وعدي المبروط
المبروط
والمرارات^(٥٤) .

(٥٢) نفسه ، ص ٥٢٨ .

(٥٣) نفسه ، ص ٥٦-٥٥ .

(٥٤) نفسه ، ص ٥٩٠ .

وفي هذا القسم يعطي الشاعر أيضاً صورة لصراع ومعاناة الإنسان المبدع في الثقافة العربية ماضياً وحاضراً .
وينتهي أدونيس من هذا القسم بإعلان مجيء التغيير والثورة من أجل المستقبل . وهذه الثورة ما هي إلا وجه من تحولات
هذا العالم المتحد والمتناسخ :

اخرج ، أيها الطفل
تخرج أشجار - أقواس قزح من كل قوس
يخرج عاشقان من العشق تخرج غابات من الغابات
تخرج أنهار المستقبل^(٥٥) .

وأفكار أدونيس حول وحدة العالم وتغيره الدائم في حركة قد تكون دائرية ، تتجلى في القسم الثالث من هذه
القصيدة . فأنتم هذا القسم تكرر لفاتحي القسمين السابقين ، إلا أن موضوعي كلمتي « جسد » و « جرح » قد تغيرا ،
فقد أخذت كل منهما موضع الأخرى ، مما يعكس الصورة والمعنى تبعاً لذلك :

لم تكن الأرض جرحاً
كانت جسداً / كيف يمكن السفر بين الجرح
والجسد

كيف تمكن الإقامة^(٥٦) ؟

وهكذا ، فالعالم الآن في حالته المادية في عملية تغير مستمرة ، فهو مهيا لدورة أخرى . ولكن عملية التغير /
التناسخ لا تنتج ، بطبيعتها دائماً قدماً ، فقد نتجته إلى الورا كما يظهر في معتقدات الصوفية الإمامية . ويوظف أدونيس
هذا بذكاء ليصف ويعبر عن التخلف والقمع :

أتحول إلى نعمة = أزدرد جرح الفجيعة
وأهضم صوّان القتل /^(٥٧)

وفي هذا القسم يكثر الشاعر من استخدام الضمير « أنا » ، وإنه لمن الواضح أنه يستخدم هنا « أنا » الصوفية
حيث « أنا » العالم والعالم « أنا » ، إشارة إلى وحدة العالم بكل تجلياته الإنسانية والمادية ، وكذلك أنها إشارة إلى الفرد كعالم
مصغر للعالم كله . ويعرض الشاعر هنا تناقضات العالم وتقابلاته على أنها مجرد جوانب مختلفة لشيء واحد وعادة ما
تحدث هذه التناقضات في نفس الوقت :

(٥٥) نفسه ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٥٦) نفسه ، ص ١٢٥ .

(٥٧) نفسه ونفس الصفحة .

أتهيم = ظاهري منتشر لا أملك فيه شيئاً

وياطي مستعر لا أجد له فينا

وفي لحظة واحدة .

أنتشف ، أنتدى

أتباعد أتقارب

أترجع أهجم^(٥٨) .

ويتابع أدونيس ، مفصلاً ، تجربته ذات الطابع الصوفي . ويقدم حواراً بين « أنا » الذكر و « أنت » الأنثى ، كما فعل الشعراء الصوفيون في مخاطبتهم الله ، أي مخاطبته بوصفه الأنثى المشوقة . من خلال العلاقة مع الأنثى يريد الشاعر الوصول إلى الوحدة مع الكون ، لذا نلاحظ أنه يستعمل أفعالاً حسيّة بكثرة ، ويستعمل كذلك صيغاً مختلفة من الفعل من أجل خلق حركة وتفاعل أكثر وذلك للوصول إلى تلك الوحدة^(٥٩) . والمرأة عند أدونيس رمز للخصب . إنها امتداد للطبيعة حيث يجد الإنسان الطمأنينة والتوحد مع الكون ، والجنس عند أدونيس ليس فعل شهوة لكنه كما يقول :

الجنس في جوهره عودة إلى الوحدة . الإنسان منفصل وهو يتوق إلى الاتصال سواء مع المرأة أو مع الأرض . الجنس هو الاتصال ، هو الوحدة . ومن هنا يتحد الموت بالجنس .

الجنس هو الاتصال ، وهو أعمق نوع من أنواع الاتصال ، لأن الرجل يجد في المرأة نبذاً ، ولا يجد موضوعاً غريباً عنه ، إنه يجد جزءه الآخر ، الجزء الضائع .

الجنس اكتشاف حين يتحد الرجل في جسد المرأة ، فهو في الواقع يكتشف .

هذا الاكتشاف هو ما يمنحه الطمأنينة والوحدة ، هو ما يشعره بأنه موجود^(٦٠) .

ويأخذ الحوار ما بين « أنا » و « أنت » شكل المناجاة بطريقة معقدة بحيث يصعب على المرء أحياناً تحديد موضوع المناجاة . هذا الحوار ، في أحيان كثيرة ، عبارة عن نسج تمتد من ومضات وصور خاطفة بحيث تصبح اللغة غاية بنفسها وليس مجرد وسيلة اتصال بالمعنى المتعارف عليه . في هذا العمل الشعري يلغي أدونيس الذاكرة اللغوية ، أي أن الكلمات تأخذ معانيها هنا من وضعها في سياقها الشعري ، كما لو أنها اخترعت لتوها ولأول مرة . ويصف أدونيس هذا العمل الشعري ، في كتابه فائحة لنهايات القرن ، بالنص غير المقروء ، مستعيراً هذا المصطلح من الناقد الفرنسي جان بيير

(٥٨) نفسه ، ص ١٢٦ .

(٥٩) خلافة سعيد ، البحث عن الجذور ، (بيروت : دار شعر ، ١٩٦٠) ، ص ٣٥٠ .

(٦٠) بيان عن الشعر والزمن ، مقابلة ، مواقف ١٣ - ١٤ (١٩٧١) ، ٣ - ٤ .

ريشار^(٦١) . ولكن غموض اللغة والصورة في هذا العمل الشعري لا يمنع المرء من الإعجاب والتمتع بالصورة المضنية التخيلية كما في المقطع التالي والذي يمكن تأويله وفهمه على أنه دعوة أدونيسية للخصوصية والفردية :

لكي يكون ما هو
خرج من نفسه
خرج
وبقي فيها شخص لا يعرفه /
أنا بط الليل
هوية لكل جسد / أبلغ هذه الرسالة :
يلتصقان لكن لا شراكة بينهما /
كلهما تقيض الآخر
- لكن ، لماذا أنا جميلة أيها البهلول ؟
- لأن السفينة هي التي نراك ، لا الموجة^(٦٢) .

الجزء الأخير « تعازيم » من هذا القسم الثالث في القصيدة ، يتألف من مقاطع قصيرة حيث المرأة الموضوع الرئيسي فيها . والمرأة هنا تمثل العالم بأكليته . إنها الخصب والخير والملجأ الآمن للرجل المذهب . ويتجدد الكون من خلال تفاعل الرجل مع هذه المرأة . والجنس طبعاً أحد أشكال التفاعل بين الرجل والمرأة . وعلى كل حال فإن تأثير العهد القديم لا يتوقف على اللغة الشعرية فقط ولكن يتعدى إلى الصورة والموضوعات بحيث يمكن فهم هذه « التعازيم » على أنها معارضة موازنة لـ « نشيد الإنشاد » :

اقتربي ، يا شجرة الزيتون
اتركي لهذا المشرّد أن يحتضنك
أن ينام في ظلك
اتركي له أن يسكب حياته فوق جذعك الطيب
واسمحي له أن يناديك :
يا امرأة /^(٦٣)

ع: إن القسم الرابع والأخير من هذا العمل الشعري هو « سيمياء » وهذا يعني في العربة السحر الطبيعي ، ويعني كذلك السيميائية (علم الإشارات) وهذا أكثر ارتباطاً بموضوعنا . هذا القسم لا يبدأ بفاتحة مثل الأقسام الثلاثة السابقة . فعملد البداية يضعنا هذا القسم أمام صور لعذابات وصراع بطل هذا العمل الشعري والذي يبدو أنه أدونيس

(٦١) أدونيس ، فاتحة ليهابات القرن ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠) ، ص ٢٦٥ .

(٦٢) مفرد بصيلة الجمع ، ص ١٦٥ .

(٦٣) نفسه ، ص ٢٠٨ .

نفسه . هذه الصور تشبه المشاهد السحرية وذلك بسبب من التجريدات المجازية العديدة . وهكذا يعرض أدونيس لقطات من حياته من بدايتها إلى عام ١٩٧٥ وهو عام أنتهائه من كتابة هذا العمل الشعري ومع هذا فما زال يدعو نفسه « الطفل » ولا يجد الغاريء أي تفصيلات حياتية واضحة بالرغم من بعض التواريخ المعطاة في النص . والشاعر يقوم هنا بإعطاء أو التقاط لقطات تلسكوبية ، فما إن يتحدث عن ولادة الطفل حتى يتحدث عن زواج هذا الطفل ، لكن هذا الزواج بدوره من الصعب أن يفهم بالمعنى الحرفي :

مكان ولادتي وتاريخها

١٩٣٠ الشمس قدم طفل

عرفت أقل من امرأة

لأنني تزوجت بأكثر من امرأة

عرفت أقل من رجل

لأنني تزوجت بأكثر من رجل (٦٤)

وفي الحقيقة أن شخص الشاعر يخفني ولكننا ، بدلا من هذا ، نحسه كوعي حاضري في مظاهر العالم بكل تناقضات هذا العالم . أي أنه حاضري في مدلولات هذا العالم ، ويوجد عن طريق الآخرين لا بنفسه . وينسحب أدونيس الى داخل ذاته بسبب الحزن الطاعني الذي يجعله غير قادر على الفعل أو الاتصال . فهو غير متأكد من هويته أو من ذاته :

ظن أن الدائرة اكتملت

أن لعمري قطبا آخر

لماذا تحميء بعده أيها الحزن

يعتذر اليك يا أبجدية

ويقول لا نعم لا

ويقول لا نعم لا

ويرتمي

يسط راحة يده

يجلوها مرآة يحدق فيها

يسأل نفسه :

من أنت أيها السيد ؟

من يقول لأدونيس من هو ؟ (٦٥) .

(٦٤) نفسه ، من ٢٥٣ .

(٦٥) نفسه ، من ٣٣٠ .

ولكنه في المقاطع التي تتلو هذا المقطع يصرح بأنه نسج من المتناقضات ، وأنه شخصية متعددة الأبعاد .

وينتهي هذا العمل الشعري بإعلان عن بداية جديدة : أي بداية لدورة جديدة في هذا العالم المتغير المتحول .
وصراع أدونيس لا ينتهي بالنصر بل بخيبة أمل مريرة لا تقوده إلى اليأس ، بل يبقى رأسه مرتفعاً ليحاول مجدداً البحث
عن بداية جديدة :

أحوي وجهي - أكتشف وجهي

أيتها الأبجدية البائسة

ماذا استطيع بعد أن أحملك

وأية غابة أزرع بك ؟

استسلم لوحش الطبيعة / أخرج رجاءك

وأنت ، أيتها الأشلاء الباقية من أحلامنا .

تحوي حول صواتنا

أجسادنا تنوء الطوفان

وليس في أنقاضنا غير المحيطات

والآن أول البحر

أنا الصارية ولا شيء يعلنوني /

والآن تبدأ الأرض^(٦٦)

ويتعامل أدونيس مع اللغة تعاملًا جريئًا ومثيراً للاهتمام بنفس الوقت ، فهو يستخدم المفردات بحيث يوظفها دائماً توظيفاً جديداً ، ويجوب في التصريف ، وخاصة الأفعال ، بحيث يستخرج مثلاً ، صيفاً جديدة - أنعماً ، مصادر ، مفاعيل - من جذر قديم . ونراه أحياناً يستخدم مفردات تكاد لا تكون مستعملة الآن بحيث يضطر القارئ أحياناً إلى استخدام المعجم لفهم المعنى المقصود . وهو في هذا - تعامله مع اللغة - متأثر بالمعجم الصوفي ، ويظهر جلياً في ديوانه « كتاب التحولات » . وتأثير النفري^(٦٧) واضح في شعر أدونيس ، ويجد المرء هنا التأثير على ثلاثة مستويات . الأول الصورة ، فإنا نجد في بعض قصائد أدونيس كثيراً من صور النفري ، أو أصدائها . الثاني مستوى بنية الجملة ، وذلك أن أدونيس يتلاعب بالتركيب وترتيب المفردات في الجملة لتكوين جمل شعرية متوترة لكن انعطافية . الثالث مستوى اللغة الشعرية أو المفردات ، فمحاولة أدونيس لاستعمال مفردات غير شائعة ، أو صياغة مفردات جديدة ، مستلهمة جزئياً على الأقل ، من عمل النفري . فادونيس ، مثل النفري ، يستخدم الأدوات والحروف بطريقة خاصة

(٦٦) نفسه ، ص ٣٥٠ - ٣٥١ .

(٦٧) محمد ابن عبد الجبار النفري . أحد كبار صوفي القرن العاشر ، ولد في العراق ، وأهم كتبه المواقف والمخاطبات . وزعم أنه كان يأتيه الكشف مباشرة من الله .

وربما غريبة ، فهو يعاملها أحياناً ، كسائر مفردات اللغة ، أي كما الأسماء والأفعال . إننا نجد جملاً كاملة تتألف من أدوات أو حروف جر^(٦٨) . والتشابهات عند الاثنين في بعض المواضع تثير الدهشة . يقول النفرى في « موقف النور » :

وقال أيها النور انقبض وانبسط ، انطو وانفتح ، اختف واطهر
فانقبض وانبسط ، وانطوى وانفتح واختفى وظهر^(٦٩) .

ونجد أدونيس يقول في « كتاب التحولات » :

وقلت
أيها الجسد انقبض وانبسط واطهر واختف
فانقبض وانبسط وظهر واختفى^(٧٠)

ومع أن أدونيس قد اقتبس بعض المقاطع أو الفقرات من النفرى ، إلا أنه تمكن من وضع هذه الاقتباسات في سياقات مختلفة بحيث تلتحم مع أجزاء النص وعناصره الأخرى . ويجدر أن نشير هنا إلى أن استخدام الاقتباسات ، أو تنويعاتها ، في الشعر والفن عامة ، عمل معروف في الحركات الشعرية والفنية الغربية الحديثة (إليوت في الأرض اليباب ، بيكاسو في الجورنيكا مثلاً) .

وأخيراً ، مهما كان نتاج أدونيس مثيراً للجدل ، فإنه يظلّ شاعراً ومفكراً مَيَّز نفسه بتجربة جريئة ونادرة في تاريخ الشعر العربي ، وهي بالتأكيد نادرة في الشعر العربي الحديث . ويمكن القول ، دون مبالغة ، إن أدونيس هو الشاعر التجريبي المجدد بامتياز في الشعر العربي الحديث .



(٦٨) انظر مثلاً النفرى ، المواقف ، (القاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٣٤) ، ص ٤٩ ومفرد بصيغة الجمع ، ص ١٣٧ .

(٦٩) النفرى ، المواقف ، ص ٧٢ .

(٧٠) كتاب التحولات ، ص ١٤٤ .

الشاعر والمدينة

دراستان لكل من

محمود الربيعي
محمد عبده بدوي

(١)

الشعر رؤية خاصة للحياة ، ولأنه كذلك فالشعراء
يمتازون عن غيرهم من بني البشر ، وكل شاعر يمتاز عن
كل شاعر آخر . والأسلوب في الشعر ليس أحد
عناصره ، فضلا عن أن يكون عنصرا خارجيا أو من
عناصر الزينة فيه .

الأسلوب في الشعر هو الشعر ذاته ، هو كيانه - لأنه
تكوينه - وهو معناه ومعناه . وقد بدا لي كلام الناقد
الأمريكي « ومسات » متحفظا حين عد الأسلوب في
الشعر « مستوى من مستويات المعنى فيه » ، ^(١) وهو
تحفظ لا مبرر له ، وقد كان الجاحظ أقرب إلى طبائع
الأمر حين قال عن الشعر إنه « صناعة ، وضرب من
النسج ، وجنس من التصوير » ، وأما المعاني فهي
« مطروحة في الطريق » . ^(٢)

ولأن الأسلوب في الشعر هو معناه ، أو بعبارة
أخرى ، لأن طريقة التعبير عن المعنى في الشعر هي
المعنى ، بقيت القصائد الجيدة التي تتناول « الموضوع »
الواحد مطلوبة لذاتها في بيئات مختلفة ، وعلى مدى أزمنة
متتابعة . ذلك أن الشعر العظيم لا يبل ، لأنه لا
يتراكم ، ولا ينسخ بعضه بعضا ، وهو مهبا بدا
متشابهها - في السطح - لأصحاب النظرة السطحية فإنه في
لبه يبقى. ملبيا حاجة أساسية من حاجات النفس
البشرية .

وإذا كان الأسلوب هو الشعر فالمجاز هو الأسلوب ،
فنحن في الشعر نرسم ولا نخبر ، والشعر يبدأ من نقطة
مجازية ، أي أن رؤيته للحياة هي رؤية فوق الرؤية
المباشرة ، الحرفية ، الواقعية . الشعر يتجاوز الواقع ،

الشاعر والمدنية

محمود الربيعي

W. K. Wimsatt, JR., The verbal Icon, The Noonday Press, 1958, p. Xlii.

(١)

(٢) الجاحظ ، الحيوان (ط. هرون) ، ج ٣ ، ص ١٣٢ .

وهو قد يتجاوز بالوقوع قبله فيضرب بجذوره في « اللاوعي » البشري العميق ، وقد يتجاوز بالوقوع بعده فيلتحق بمستقبل الإنسانية غير المنظور ، محققا بذلك وظيفة الشاعر القديمة المحدثه ، وهي أنه « متنبئ » ، ورائد لطريق البشرية ، وقد يتجاوز بالوقوع إزاهه ولكنه بحكم مجازيته لا يمكن أن يكون صورة دقيقة له . الشعر إذن هو المجاز ، والمجاز هو الشعر ، والشعر الذي يدعي لنفسه « واقعية » - بالمعنى القاموسي للكلمة - يقدم اعترافا اختياريا بأنه ليس شعرا على الإطلاق . والمجاز ليس عنصرا لغويا وكفى ، وإنما هو على الحقيقة « القلب النابض لكل جوانب المعرفة المفضية الى الحقيقة »^(٣) . وعلمنا أن نتحرك دائما في فهم الشعر من المشير الى المشار إليه عن طريق القراءة اللغوية الفاحصة للقصيدة .

وترتبط على ذلك يبدو أنه لا معنى للكلام في الشعر عن لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون ، أو وعاء ومحتوى ، أو فكرة وصياغة ، أو وسيلة وغاية ، أو أية « ثنائية » من تلك « الثنائيات » التي أضر استخدامها في تاريخ النقد الطويل بجذبة العمل النقدي ، وتماسكه ، وانطلاقه نحو تحقيق غايات مفيدة . وإنما يكون الكلام المشرع عن القصيدة هو الذي يتوجه إليها باعتبارها بناء « مثالا » من الصور المجازية ، ينتج اتجاها مقصودا نحو التعبير عن رؤية خاصة للحياة ، يوظف بها الوعي البشري بطريقة حتمية في ناحية من نواحيه (ومن ثم في كل نواحيه) وبذا يسهم إسهاما محمدا ، وغير محدود في دفع عجلة الترقى الإنساني .

والموضوع في الشعر هو ما يصنعه هذا الشعر ذاته ، وكل قصيدة جيدة تقدم موضوعها الخاص بها . وقد يبدو « الموضوع » مكررا في الظاهر ، ولكن القراءة النقدية المنتبهة من شأنها أن تكشف عن « المعاد » بسمه فطرحة ، وعن « المعاد » من « زاوية » لم تدم من قبل فتستيقبه .^(٤)

ورؤية الشاعر للمدينة موضوع قديم جديد ، وقد نشأ أصلا من الوعي المتزايد بالمكان في رؤية الشاعر المحدث . وتنبع أهمية هذا الموضوع من أنه يوفر أساسا صالحا « للعمل » أمام الشاعر والناقد على السواء ، فالشاعر يرى ويجرب في بيئته المادية المعقدة للمشائكة الأبعاد ، والناقد يقرأ هذه الرؤية (القصيدة) معيدا إليها نوعا خاصا من الحياة بفحص سماتها ومعالمها وعناصرها الأساسية الفعالة ، ومن الناقد يفترض أن تكون نتيجة العملين معا (عمل الشاعر وعمل الناقد) صورة مؤتلفة « للمدينة الشعرية » ، أو موضوعا جديدا ، تقدر قيمته بمدى تأثيره في إعادة تشكيل البيئة الإنسانية في المستقبل (في المدينة وغيرها) .

ولقد دخل موضوع « شعر المدينة » حيز الدراسات النقدية في العقود الأخيرة من هذا القرن ، ولكنه - من حيث هو موضوع شعري يشغل بال الشعراء المبدعين - قديم قدم المدينة ذاتها . وقد أصبح الاهتمام به الآن لدى العالم المتقدم جزءا من الاهتمام بالبيئة الحضرية ، وما تفرضه من أسئلة بعضها متصل بالمجتمع وكيف يتطور ، وبعضها متصل

Wimsatt, Ibid., p. 119.

(٣)

(٤) لو كان « للموضوع » قيمة في الشعر لربحت قيمة الثبارة دائما حسب سيقهم لهذا « الموضوع » أو ذاك ، ولكن الشاعر الذي وقف على الأطلال أول مرة - مثلاً - في الشعر العربي القديم هو أفضل من كل من وقف عليها بعد ذلك ، وأشعر منه . ولم يقل بذلك أحد من النقاد القدامى أو المحدثين . والمعرفة بالطبع بما يحفظه وإصاف الأطلال من أساليب جديدة في الموضوع . ومعنى ذلك أن « الموضوع الشعري » هو « أسلوب الشاعر » ، وهو متفاوت ، وأما « الموضوع المادي » فهو ثابت لا يتغير .

بالعلم والتكنولوجيا ، وكيف يبنيان ، بل وكيف أيضا يدمران . وهذا الموضوع - على كل حال - فرع من فروع « الحداثة » بمعناها العام ، وكذلك يمتناها الخاص في الدراسات النقدية الحديثة .

حين كتب جون . هـ . جونسون كتابه « الشاعر والمدينة » وجد أمامه مادة واسعة في الأدبين الانجليزى والأمريكى مكتبته من أن يبنى « منهجا تاريخيا تحليليا للمدينة في الشعر الحديث »^(٦) ، ولكنه كان على وعي بالطبع أن هذا المنهج ليس هو المنهج الوحيد الممكن بالضرورة في تناول المادة . وحين فحصت أنا من جانبي الموضوع في الشعر العربي الحديث وجدت مادة واسعة - وبخاصة في الشعر المعاصر - ولكن العمق التاريخي للموضوع كله كان محدودا^(٧) . كذلك كانت صورة المدينة متفاوتة في الشعر المعاصر إلى حد بعيد . وبالإضافة إلى ذلك يثير « شعر المدينة » كثيرا من المشكلات أمام الناقد العربي وذلك لأسباب كثيرة قد لا يكون في مقدمتها « حداثة الموضوع » وحدها ، أو « ندرة التناول » وحدها .

يلاحظ جون جونسون أن مصطلح « شعر المدينة » يغطي مساحة واسعة من الدلالة واحتمالات المعنى . وقد حدا به هذا إلى أن يختار لنفسه - ضمن تلك المساحة الواسعة - مفهوما محددا يلتزم به للمصطلح شرحه على النحو التالي : « شعر المدينة هو الشعر الذى يصف مدينة واقعية وصفا مباشرا ، أو يصف البشر الذين تتأثر حياتهم بتجربتهم في مثل تلك المدينة تأثرا واضحا . ومعنى هذا أن اختياري لن يتضمن الأحلام والرؤى والأوهام والخيالات التى لها علاقة واهية - أو لا علاقة لها البتة - بالمدينة الواقعية »^(٨).

وهكذا ينحى من النصوص المختارة للدراسة قصيدة جيمس تومسون : « مدينة الليل المربع » ، وقصيدة بيتس « البيزنطية » ، كما ينحى - في طرف آخر - نصوصا من الشعر هى تلك التى تمر بالمدينة مروراً عابراً ، ولا تقدم أكثر من الملاحظات الاجتماعية العامة^(٩).

Johnson, J. H. The Poet and the City, The University of Georgia Press, 1948, p. XVI.

(٥)

(٦) عاش بعض الشعراء العرب القداس في البادية ، وعاش بعضهم في المدن ، وظهرت - بالطبع - أصداء حياة المدينة عند شعراء المدن ، ولكنها كانت خافتة . وقد يعود السبب في ذلك إلى بساطة الحياة في المدن العربية القديمة ، وعدم تشابك عناصرها كما هو الحال في المدن الحديثة . وفي الأندلس - وخلال فترة النضال - ظهر موضوع « رثاء المدن » ، وفي شعر الحروب الصليبية بعض الأصداء ، ولكن كل ذلك لا يوفر مادة خاصة يمكن أن يخلق عليها « شعر المدن » . أما الشعر العربى القديم فلم يخلق كثير أهمية على الفرق بين شعر البادية وشعر الحاضرة ، وهو وإن انحاز لشعر البادية أحياناََ فذلك لأسباب لغوية لا تتعلق بموضوع البادية والمدينة . وقد جعل ابن سلاّم - في أساس تقسيمه الشعراء إلى طبقات - طبقة « شعراء القرى » ، ولكنه لم يعرض لهذا الشعر من حيث هو شعر يقابل شعر البادية . ولم يخطئ النقد العربى أهمية تذكّر للموضوع في وضع مقاييس النقدية ، ولا وجدنا شعراء وصفوا بأهم أجود - أو أردأ - شعراً لأنهم من شعراء المدن أو من شعراء غير المدن . أما بالنسبة للشعر العربى الحديث فقد ظلت المدينة فيه حاضرة الدولة ولكنه نظر إليها من بعيد ، ولم ينجح في العمل من داخل المدينة طوال القرن التاسع عشر ، والمعادى الأول من القرن العشرين . وقد بدأ الشاعر في ذلك من المدينة ، ولكنه سرعان ما غلبت مبادئ « مكتفية في أحيان كثيرة بمجرد الإشارة إليها أو ذكر اسمها - إلى أبعاد ماضيها ، أو إلى التعبير عن مشاعر، أحاسيسها ، الأمر الذى يخرج بشعره من موضوع « شعر المدن » .

Johnson, J. Ibid, p. XVIII

(٧)

(٨) استنتجت - تاحيى - ألواحاً من « شعر المدينة » في الشعر العربى المعاصر ، منها أشعار نزار قباني - وقد وجدت لها طبيعة وسياسة - أحياناً ، غنائية حامية أحياناً أخرى ، وأشعار أبو نؤس - وقد وجدت لها طبيعة وبوتوية - ومنها أشعار أدونيس التى تجعل من المدينة رمزاً لنسلياً . كذلك في أمّرس شعر المدينة عند السياب لأن التركيز على القرية في شعر المدينة لديه يجعل من المدينة موضوعاً ماضياً . ولعل هذا هو معنى ما أشار إليه الدكتور إحسان عباس في كتابه « الجماعات الشعر العربى المعاصر » ، « عالم المعرفة - الكويت - فبراير ١٩٧٨ » بقوله : « حتى البادية لم يستطع السياب أن يقيم جسراً من التفاهم - أو الفؤاد - بينه وبين المدينة التى نفس لها أكثر عمراً ، (انظر ص ١٢٠) . وارى أن غياب التفاهم والفؤاد - بينهما الشعري - لم ينجح الفرصة وتفاهم ، مشير بين السياب والمدينة .

وأنا - مع ذلك - على وعي بأنه من الصعب جدا عقد مقارنة مجدية بين « شعر المدينة » في الأدب الغربي وفي الأدب العربي ، وذلك لأن طبيعة المدينة في المجتمع الغربي مختلفة عن طبيعتها في الأدب العربي . هناك ألهمت العلاقات « التجارية الصناعية » المعقدة بشدة في المدينة شعراء أمثال بليك - في الأدب الانجليزي ، وبودلير في الأدب الفرنسي - أفسى الصور الشعرية وأشدّها تأثيرا في العقل الأوروبي الحديث عن كون المدينة هي المصدر الأساس للشعور ، والجرائم ، والحروب ، والأمراض ، والأحزان ، وألوان المعاناة ، والموت .^(٩) أما شعر القرن العشرين لديهم فقد احتفل بالمدينة في حياتها اليومية ، وفي رمزها العام ابتداء بمعناها المادي - من حيث هي بيئة محسوسة ، وتدرج الى واقعها بصفتها شبكة معقدة من العلاقات البشرية ، وصعودا الى قيمتها الرمزية باعتبارها مستودع الإنجازات الحضارية والعلمية ، والصناعية ، والتكنولوجية ، وباعتبارها كذلك المصدر المحتمل للشعور والأثام ، من التفرقة العنصرية ، الى الدمار .

ومن الواضح أن المدينة العربية - من كل الزوايا التي تقدمت - تقف الى جوار أختها الأوروبية متواضعة الحال . وقد يكون تاريخها أطول ، ولكن العلاقات الاجتماعية أقل تركيبا ، ومعدل سرعة الزمن والحياة فيها أقل إثقا ، ومن ثم فإن منجزاتها المادية والحضارية - وبالتالي صورتها الشعرية - أقل تعقيدا .

والمدينة الشعرية ليست هي بعينها المدينة الواقعية بطبيعة الحال ، فكل شاعر يصنع مدينته ، ومدينته تعيش داخله . وعلى ذلك قد تتولد المدينة الموحشة شعريا من مدينة حافلة في الواقع ، على العكس قد تتولد المدينة الشعرية الثلاثة بالأضواء من مدينة أطلقت أضواءها في واقع الحال . وحديث الشعراء عن مدن تعرفها ينبغي ألا يغرينا بتلمس المعالم المادية التي نعرفها في « الرؤية الشعرية » التي يقدمها الشعراء لتلك المدن . وقد حرصت في اختياري نصوص الموضح أن أقتع قارئى بأن وصف المدينة في الشعر إنما هو محاولة من جانب الشاعر لبناء مدينته من جديد ، وبذلك تكون الصفات التي يخلعها عليها صفات خاصة - وإن تشابهت لدى أكثر من شاعر في ظاهر الأمر ، فهجاء المدن مثلا في الرؤية الرومانسية للمدينة تختلف عن هجائها في الرؤية الرمزية ، لأنه يقع ضمن سياق شعري يختلف عن السياق الآخر . وللسبب ذاته قد يختلف هجاء المدن لدى شاعرين من « رؤية » أو « مدرسة » واحدة ، وذلك للسبب ذاته ، وهو اختلاف السياق . وقد نسمي ذلك هجاء ولا نزيد ، وتلك هي النظرة المتعجلة ، وقد تنبع التسمية فوراً بما يكشف عن سياقها ، ومن ثم خصوصيتها ، وذلك من واقع التحليل النصي المستقصى للشعر ، وتلك هي النظرة المثالية .

إن عقيدتي راسخة في أن كل شاعر يستحق هذه التسمية يبنى قصيدته بأسلوب يميز ملاحظها ، وصفاتها ، ويكسبها شخصية لا تختلط بشخصية قصيدة أى شاعر آخر يستحق هذه التسمية . وهذا هو السبب في أنني أعالج المادة هنا على أساس إبداع أصحابها ، شاعرا ، وعقيدتي راسخة كذلك في أن القصائد كالبشر ، لكل قصيدة تستحق هذه التسمية شخصيتها وقيمتها ، التي لا يمكن أن تختلط بملامح أية قصيدة أخرى تستحق هذه التسمية . ولذا قام عملي - في

الأغلب الأعم من الحالات - على تقديم قصائد كاملة ، وقراءتها قراءة نقدية تحليلية أمام عين القارئ ، ليرى معنى كيف تنمو القصيدة مصورة موضوعها ، وتتكامل معه ، مكمله إياه . ولم يشغلني الترتيب التاريخي للشعراء ، لأن الترتيب التاريخي « مطية الزلل » ، وأنا لا أكتب هنا أى نوع من « تاريخ الأدب » على كل حال . كذلك لم تشغلني أية اعتبارات - غير شعرية - في وضع المدينة العربية الحديثة ، فقد كنت مشغولاً طول الوقت بتقديم إجابة عن سؤال واحد هو : كيف رأى الشاعر العربي المعاصر مدينته العربية ؟ أو لنضع السؤال في صيغة أخرى فنقول : كيف صنع الشاعر العربي المعاصر مدينته العربية ؟

(٢)

يغفل موقف الشاعر العربي المعاصر من « المدينة » مساحة واسعة في مجال رؤيته ، مما يبلغ هذا الموقف أحياناً حد التناقض ، ففي جانب تغف المدينة الطاهرة ، النقية « المشوقة » التي تكاد تكون مبرأة من العيوب ، وفي جانب آخر تغف المدينة المزيفة ، القاسية ، المشوهة . ومن خلال هذين الموقفين المتبايعين إلى حد التناقض تنبثق المدينة الرمز التي تجسد بصفتها معنى شاملاً يومية في بعض الأحيان إلى الحياة ذاتها .

وفي داخل الرؤية الرومانسية للمدينة في الشعر العربي المعاصر تغف المدينة على طرفي نقيض ، فهي أحياناً جميلة منعمة ، تنام في الغلال الشفافة نهاراً ، وتسهر في الأضواء المتلألئة ليلاً ، وهي - عند اللزوم - شجاعة محاربة يعدها دائماً لواء البطولة ، وهي تتحل دائماً بالقدر النموذجي من العفة والإباء والكرامة . وهي أحياناً على النقيض من ذلك بؤرة للفساد والظلم ، وغودج للقيح والتشويه .

وسيان أن ترتبط المدينة في النموذج الأول بالعاطفة الوطنية والكفاح القومي للتحرر من المستعمر ، أو ترتبط بالمعنى الإصلاحي الاجتماعي ، فإنها تبقى دائماً في صورة غير محدوشة بخدوش الحياة اليومية القاسية^(١٠) ، فمدينة أحمد خمير - مثلاً - مدينة مشمولة بصفات نموذجية في حاضرها وماضيتها . وتبلغ هذه الصفات حداً يجعل من مستقبل المدينة المغيب مستقبلاً مستعصياً على الهوان . ومن الواضح أن رؤيته الرومانسية المفرطة هذه لمدينة لم تسمح له أن يخضعها لأي نوع من الاختيار الواقعي .^(١١) القاهرة - لدى خمير - مدينة مطلقة الصفات ، حسياً ومعنوياً ، وهذه الصفات يعبر عنها بأقصى ما يمكن أن تبلغه اللغة الرومانسية (حتى ترأبها بفوح بالأريج وكأنه خلط بالورود الناضرة) أما ماضيتها فيصور بأبهى ما يمكن أن يرى عليه من الحلال والأفعال ، وأما المستقبل فمدفوع - كما قلت - إلى درجة يقينية نموذجية تجاري الماضي والحاضر . وهكذا جاءت نتيجة الرؤية الشعرية - على عكس ما أرادها صاحبها - خالية من

(١٠) حين يخرج الشاعر العربي المعاصر من بينته العربية ساعياً في مدن أخرى تبرز أمامه المدينة الغربية أحياناً نموذجاً أعلى للشعارة الزائفة ، ومصدراً للتنسج بجماع الحياة (انظر مثلاً أشعار حل همدو طه في الملاحع الدالة ، وغيره ، وأشعار زكريا قياي في باريس ومدريد وغيرها من المدن) أو برامها صورة الكفاح الوطني (مثل ما قبل من أشعار لي لنتبراد ويرلين وغيرهما) ، أو برامها صورة للحداب والعمل (رحلات بعض الشعراء إلى مدن الصين واليابان) ، أو برامها صورة للجمال الجديد (قصائد أحمد زكي أبو شادي في المدن الأمريكية بعد مجرته إليها وإشارات المهجرين إلى المدن) ولكن كل أنواع هذه الرؤى هائرة بطبيعة الحال ، ولا يمكن تصنيفها تحت عنوان « شعر المدن » .

(١١) انظر قصيدته « بنت المثلث القاهرة » ، في مجلة الثقافة : العدد العاشر ، ١٩٧٤ .

التأثير ، ويدت « المدينة » باهنة المعالم ، خالية من حيوية التفاصيل كأنها تمثال فتاة جميلة في متحف الشمع ، وليست فتاة جميلة (من لحم ودم) على الحقيقة . لقد ظلم خمير مدينته من حيث أراد إنصافها إذن ، وحرمها فرصة الاضطراب الحي في الحياة الذي تنال فيه نصيبها من الحسن وغيره ، والراحة وغيرها ، والمجد وغيره ، والصبر الجميل وغيره . لقد أقام خمير لمدينته تمثالا رفعه الى إلقمة ، ونقى هو بعيدا في السفح يتخلل فيه ، ويقدم له الغرابين ، ولم يفعل الشيء الطبيعي من المحاولة الحميمية للامتزاج بين المحب والمحبيب :

بنت المعز القاهرة	حتى الصباح ساهره
جميلة رقيقة	نبيلة مساهره
متملة تراها	بالنفحات العاطره
كأنما قد خلطوه	بالورود الناضره
شاعرة لا تنحى	كبيرا صبور قادره
كم هزمت عمالكا	وكم طوت جباهه
في كل شبر فوقها	ذكرى تطل سافره
تحكى لنا تاريخ مجد	أو تقص نادره
سبقت مهبها قسا	قلب الزمان صابره
فيها من الأهرام روح	الكبرياء الأمره
فيها ذكاء شعبيها	عل الليالي الساكره
ضحكته وهوه	وروحه المغامره
وكشفه في أنفص	الناس لكل خاطره
قلت لها إنك يا	مدينتي لزاعره
أخشى على هذا الجمال	فالليالي غادره
فلعلمت رداءهها	كبيرا وقالت ساعره
كم ظلم قد مر بي	وما أزال القاهرة

أما الطرف المقابل الذى يسلب المدينة كل صفة حسنة - في الرؤية الرومانسية - فنجده عند الشاعر صالح الشرونى الذى يثور على مدينته ثورة عارمة في قصيدته « على ضفاف الجحيم » . ونحن نستشعر تلك الثورة في المقدمة الشرية التى تقدم بها للقصيد ، أى من قبل أن نقرأ القصيدة ذاتها ، فترى انقصامه عن المدينة ، وعزلته المقصودة عنها ، كما ترى تلخيصا لموقعه من ناسها ، وتعبيرا عن تجربة الألم الذى يعانى منه .^(١٢) وإذا كان خمير لم يمتزج بقاهرته ، ومع

(١٢) ديوان صالح الشرونى ، تحقيق د . عبد الحى دياب ، دار الكتاب العربى بالقاهرة ، ١٩٦٦ ، والقصيد موجود في ص ٤٩٧ وما بعدها . ونحن نستشعر رؤية الشاعر الرومانسية للمدينة حتى من قبل أن نقرأ نصها ، وذلك في المقدمة الشرية التى يقدم بها لها ، والتي يقرر فيها انقصامه عن المدينة وعزلته المقصودة بعيدا عنها ، كما ترى في هذه المقدمة وملخصاً و لفرقة من ناسها ، وتعبيراً عن تجربة الألم الذى يعانى منه . تقول هذه المقدمة التى أوردناها هنا توضيحاً لوقف الشاعر نحسب ، لأننى لا أرى لها دوراً يذكر في فهم النص الشعري الذى ينبغي أن يستغنى بثباته عن كل مقدمات : « إليك يا قاهرة . إلى أضوائك الغامسة التى خللت علبت عيني وأنا قابع هناك في الجبل الضيف يصغوره الحانية وكلاهما العاوية وصمته الكتيب . لم ألى هؤلاء المرقون للكمال الذين يتكروون على إيمانى بالألم ويعبدون الدرع والإخلاص للأحرار » .

ذلك كالم لها صفات المديح دون حساب ، فإن صالح الشرنوبى فعل الشيء ذاته ولكن في الطريق العكسي ، فقد انفصل عن مدينته - حسيا ومعنويا - ومع ذلك كالم لها « الأماجي » دون حساب :

إلى هنا أبتهها المدينه	الحرة الفاجرة المجنونه
أحس في نفسي الرؤى السجيه	والأدمع الواهله السخينه
إلى هنا أغربل السكينه	وأززع الخواطر الحزينه
ملء ضفاف الوحده السكينه	وفي يدي فجر ستمبدينه

يوم تزل المحنة الملعونه

ولقد وصل به التأمل في حاله (وهى حال انفصام كما قلت) الى مزيد من دواعى الانفصام ، فاعتقد في امتياز الفردى المستمد من كونه شاعرا (وهو اعتقاد رومانسى أصيل) فدفع به هذا الى « لب » الموضوع وهو اختلال العدالة في المدينة . واختلال العدالة هذا هو مصدر شرورها ، وأس فسادها :

وساكنتها عابدي الفجور	النائمين في حمى الحرير
الغافلين عن أسى الفقير	ولوعة المشرد المدحور
والوالغين في الدم المهدور	من عصب الكداح والأجير

إن الشاعر يختار موقفه من المدينة اختيارا حرا ، ثم يبكي بعد ذلك من أجل هذا الاختيار ، وهذا هو - بالضبط - معنى كونه شاعرا رومانسيا يتمزق بين الواقع والمثال ، ويرى اللذة في الألم حين يرى متقلبا على محورين متناقضين لا يمكن أن يتمخضا عن حل توفيقي ، ولكن هذه النتيجة الحتمية ليست نتيجة مريحة على كل حال . والشاعر يشكي منها ، ويحتج عليها ، ولكنه - لرؤيته الرومانسية - لا يرضى بها بديلا .

إلى هنا يا جنة الخفير	أكل جوعى وأضم نسيرى
وليس لى في الأرض من نصير	إلا ضميرى آه من ضميرى
أيسنى ممزق الستور	وجاء به حيا إلى القبور
أقرأ في ظلامها مصيرى	وأعرف الغاية من مسيرى
بعد احتراق الأمل الأخير	وفرقه الصاحب والعشير

ولا يتيح الرؤى الرومانسية للشاعر أكثر من أن يمعن في « رثاء الذات » أمام قهر المدينة التي اتخذ منها موقفا عدائيا واضحا لأسباب مادية (الفقر) ومعنوية (فقدان التقدير) . وتتعاون عناصر عدة في تطور القصيدة على زيادة الموقف - الذى هو ساء بالفعل - سوءا :

أنام نوم العاجز الموتور	على نباح الكلب والمفرير
وقهقهات الرعد في الديجور	تسخر من عجزى ومن قصورى
ومن ضراعات إلى المدحور	وقلبى السحطم الكسير

والملاحظ أن هذه الضراعات « الى المقدور » لا تغير من مجرى العمل شيئا ، فيعود الشاعر الى هجاء المدينة ، والامعان في الانقصام ، وتمجيد الذات . ويتضخم الهجاء فيكتسي نبرة سخرية ، كما يكتسي الانقصام السليبي غلالة رقيقة من « الإيجابية » . أما الاحساس بالذات فيتمو واضحا يتمثل في قدر من التفاصيل التي تصف العبقريّة ، وتصور بعض آثار الفن في الحياة . وكل ذلك لا يعني في النهاية سوى اكتمال الرؤية الرومانسية ، فسرعان ما تدور القصيدة حول نفسها منتهية بما ابتدأت به (نصا وروحا) . ولقد جرى هجاء المدينة بمتزجا بتمجيد الذات على النحو التالي :

وتأت يا زنجية الضمير	تلدن قدري وترين نوري
فتفجرين ضحكة المخرور	وترتدين كفن المقبور
هائلة كالزمن العيهور	من المشالي السفى الطهور

في حين جرى الانقصام الذي يحمل قدرا من الإيجابية على النحو التالي :

فلتهزني فلس بلمقهور	ولتغرقني هزأ فلن تثيري
إلا دخان الحاقد المسعور	وثورة المسقيد الأسير

أما العنصر الثالث ، وهو إحساس الفنان بذاته الفنية فيجرى على نحو أكثر تفصيلا :

ولن تميشى في قم السدهور	إلا بغن الشاعر القدير
الحائر المضطرب الممرور	تحية الخلد الى المصور
وآية الجبار في المسجور	ونفحة الأقداس في الماخور
السواحة السجواء في الهجر	تشرب نار الفرفر المسجور

لترسل الظل الى المحرور

واختتام القصيدة بما بدأت به نصا وروحا دليل على أن موقف الشاعر من المدينة بقي ثابتا . لقد بقيت مدينته « حرة ، فاجرة ، مجنونة » ، ومعنى هذا أنه لم يفلح في تطوير علاقته بها ، فبقي معزولا متوحدا « يغربل السكينة » ، ويزرع الخواطر الخزينة ، ملء ضفاف الوحدة المسكينة » ، واستقرت أحاسيسه بالامتياز (وفي يدي فجر ستعبدني) يحلم حلما « رومانسيا » يوم تزول فيه المحنة فيتم التوحيد بينه وبين مدينته على أساس جديد .

(٣)

حين فاضت قريحة الشاعر العربي المعاصر بالشعر اختلفت رؤيته لموضوعه ، ولم يقع من مدينته ببقائه متفرجا خارجها ، مبهورا بصفتها المثالية ، أو ناقما غاضبا على صفاتها القبيحة . لقد حقق في الموضوع إنجازا جوهريا هو أنه حاول أن يتحدث عن المدينة من داخلها ، وعن طريق العيش فيها ، وقد اتخذ « التجريب » بدل « الفرجة » أساسا بنى عليه موقفه من مدينته . وهذا - دون شك - هو الفارق المهم بين الرؤية الرومانسية للمدينة ، ورؤية الشعر الحر لها .

وقد ينتهي موقف الشاعر للمدينة بالقول أوبالرفض (هنا وهناك) ولكن العبرة هنا - كل العبرة - ليست في النتيجة ، وإنما هي في الأسلوب الذي أفضى الى هذه النتيجة ، ففرق جوهرى بين أن تصف الموضوع (المدينة) من خارجه ، وبين أن تصفه من داخله (بالعيش فيه) . هكذا يفتح الشعر الحرف فصلا جديدا في موضوع « شعر المدينة » في الأدب العربي الحديث .

ويعتبر أحمد عبد المعطى حجازي من أبرز الشعراء الذين واجهوا المدينة ، وديوانه الأول « مدينة بلا قلب » - بعنوانه على الأقل - هو « نص في الموضوع » . لقد احتلت المدينة لديه مكانها في فترة مبكرة من وعيه الشعري ، فخرج بذلك في تلك المرحلة المبكرة من القرية الى المدينة ، أو لنقل من العام الى الخاص ، أو من « البراءة » الى « التجريب » ، أو من « اللاوعي » الى « الوعي » ، أو من « الوهم » الى « انقشاع الوهم » .

الشاعر في « مدينة بلا قلب » هو ذلك القروي السافج خارج الحدود ، أو هو ذلك التائه المضيق خارج البيئة ، أو هو ذلك الغريب المتبوء في الحاضرة الكبيرة . فكيف فحص الشاعر « بيئته » الجديدة ؟ وكيف قارن بينها وبين البيئة التي خلفها وراءه ؟ وكيف « جرب » الحياة والناس في هذه البيئة الجديدة ؟ وكيف صاغ كل ذلك في قصائد شعرية لها عناصر عضوي ، ولها صور مجازية ، ولها إيقاع موسيقي ؟ وقد يكون من المفيد - ونحن نقوم بهذه المهمة - أن نلاحظ أن عناصر القرية تحتل في البدايات - بشدة - بعناصر المدينة ، مما يعنى أن الرحلة من القرية الى المدينة إنما هي رمز لعبور تجربة الشاعر من بيئة « ساكنة » الى بيئة « متحركة » ، ومن بيئة « اعتمادية » الى بيئة « استقلالية » ، ومن بيئة « مؤنسة » الى بيئة « موحشة » . وكل شيء في الوضع الجديد يرى مقارنا بنقيضه في الوضع القديم ، فخط الشعور .

أولا ، متصل بين الوداع القديم في القرية والبحث عن رفيق - دون جدوى - في المدينة ، وهو متصل .

ثانيا ، في قيام الحواجز في الواقع الجديد وانعدامها في الواقع الذى خلفه الشاعر وراءه ، وهو متصل .

ثالثا ، في امتداد الطرق وشحوبها وقيام حواجز جديدة عليها (تقوم على يديه قصور) ، وهو متصل .

رابعا ، في الإحساس المتدرج المطرد بالضالة (من « بدحرجي » الى « يسحقني » في النص التالي) ، وهو متصل .

خامسا ، في الإحساس الحاد بالوحشة والتوحد (وأستجدي خيال صديق - تراب صديق) ، وهو متصل .

سادسا ، وأخيرا في عودة منظر الوداع ليقوم بمهمة تركيز الإحساس بالفقر من جديد :

وذات مساء

وعمر وداعنا عامان

طرت نواذى الأصحاب لم أعثر على صاحب !

وعدت تدعني الأبواب والبواب والحاجب !

بدحرجنى امتداد طريق

طريق مقفر شاحب
 لأخر مقفر شاحب
 تقوم على يديه قصور
 وكان الخاطئ العملاق يسحقني ،
 وغنقني
 وفي عيني سؤال طاف يستجدي
 خيال صديق ،
 تراب صديق
 ويصرخ إنني وحدي
 وبأ مصباح مثلك ساهر وحدي
 وبعث صديقتي بوداع . (١٣)

في قصيدة « الطريق إلى السيدة » تتبلور تجربة أحمد حجازي في المدينة على نحو واضح ، تأخذ فيه الجمل الشعرية القصيرة مكانا بارزا ، مصورة نوعا من المشاعر المكثفة ، ودافعة بالمواجهة بين الشاعر والمدينة إلى مستوى جديد .

وثمة دلالة رمزية في أن يأخذ الوافد إلى القاهرة (المدينة) طريقه إلى « السيدة » ، « فالسيدة » (المقام) والسيدة (القاهرة - المدينة) تبدوان في البدء وجهين لعملة واحدة يمكن التعبير عنها (وقد لا يكون هذا أفضل تعبير ممكن) بأنها « الراحة في اليقين » (أو فنقل : اليقين في الراحة) . وإذ يكون السؤال عن السيدة في البداية ضرورة عاطفية والجواب « لا مباليا » تكون النتيجة نوعا ما من « التحول » أو بداية « الانقصاص » بين وجهي العملة الواحدة : (١٤)

- يا عم
 من أين الطريق ؟
 أين طريق « السيدة » ؟
 - أين قليلا ثم أيسر يا بني
 قال . . . ولم ينظر إلي

ولقد بدأ الإحساس بالضياع منذ تلك اللحظة غير المبالية ، فهي التي ترمي الشاعر في طريق التيه الذي يؤلب عليه الحزن الداخلي (أرتوق الآه الحزينة) والضغط المادي الخارجي (بلا نقود جائع حتى العياء) ، ثم الإحساس بالوحشة (بلا رفيق) ، وكل هذا يسلم الشاعر إلى نوع من « الارتداد » إلى عالم الطفولة الذي يتصل - عن طريق

(١٣) أحمد عبد المصطفى حجازي ، ديوان « مدينة بلا قلب » - ضمن « ديوان أحمد عبد المصطفى حجازي » ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ١١٠ ، ١١١ .
 (١٤) المصدر السابق ، ص ١١٣ وما بعدها .

التداعى - بعالم الامومة وعالم الخطيئة ، وكل ذلك يدفع بالإحساس بالضياح الى مستوى عميق يصله بعالم الرثاء
(الموت) في نهاية المطاف :

وسرت ياليل المدينة
أورقرق الاله الحزينه
أجر ساقى المجهد
للسيده
بلا نقود ، جائع حتى العياء ،
بلا رفيق
كأننى طفل رمنه خاطئه
فلم يعره العابرون في الطريق ،
حتى الرثاء

وتكون المرحلة الثالثة في القصيدة تعميقا للعناصر الأساسية فيها ، وهى « الانجذاب » الى الرمز
(« السيدة ») ، وضبط الحرمان المادي الخارجى - وهو يتجلى هنا في صورة تيهير البصر وتحلب الريق (وأحرف مكتوبه
من الضياء - « حاق الجلاء ») ، ثم ظهور عنصر الجمال البشرى في الفتاة الجميلة ، التى توازى الحب الذى ودعه
وراءه . وتكون نتيجة تضافر تلك العناصر جميعا ما هو مائل في المفارقة الساخرة بين (الفارس الذى شد قواماً فارعا)
والشاعر ذى القوام المتهالك (أجر ساقى المجهد) ، ثم بين الأثنى التى تتعلق بذراع ذلك الفارس وما يتعلق بذراع
الشاعر من ثلة الثياب :

الى رفاق السيده
أجر ساقى المجهد
والنور حولى في فرح
قوس قزح
وأحرف مكتوبة من الضياء
« حاق الجلاء »
وبعض ربح هين ، بدء خريف
تزيل ذيل عقصة معيّمه ،
مهيّمه
على كتف
من العقيق والصدف
تهفّف الثوب الشفيف

وفارسا شد قواما فارعا كالمختصر
ذراعه يرتاح في ذراع أنثى كالقمر
وفي ذراعي ثلة فيها ثياب .

وتضع الحركة الرابعة في القصيدة ذلك « الشاعر القروي » أمام معالم المدينة المميزة ، وهي معالم بعضها مادي (الترام والسيارة الممتلئة) ، وبعضها مادي - معنوي (السرعة والزحام واللامبالاة) وبعضها يأخذ طابع المقارنة غير المباشرة بين حال المدينة وحال القرية (الناس ذوو الرؤوس المرنة والألسن البيضاء والوجوه المجلوة) . وتكون نتيجة هذه الحركة مقارنة أخرى بين « معدل السرعة » في خطو وخطو ، وما يحمله ذلك من دلالة رمزية تشير إلى اللون من الإيقاع النفسي والحضاري :

والناس يمضون سراعا
لا يحفلون
أشباحهم تمشى تباعا ،
لا ينظرون ،
حتى إذا مرَّ الترام
لا يفزعون
لكنني أخشى الترام
كل غريب ها هنا يمشى الترام
وأقبلت سيارة بمنجحه
كانها صدر القدر
تقل ناسا يضحكون في صفاء
أستأنهم يبيضاء في لون الضياء
رؤوسهم مرنحة
وجوههم مجلوة مثل الزهر
كانت بعيدا ثم مرت واختفت
لعلها الآن أمام « السيد »
ولم أزل أجر ساقى المجهده

لقد اتضح الآن أن لازمة « أجر ساقى المجهده » بتردها العالي قد اكتسبت معنى رمزيا يجعلها معادلة لحركة الزمن ذاته ، وحركة الزمن هي العنصر الفعال الفارق بين معدل سیر الحياة في القرية ومعدله في المدينة . وهذه اللازمة الرمزية التي تعمل خلال مقاطع القصيدة هي « الدافع » الذي يعمل على غو الفعل الشعري . ويبلغ هذا الفعل مداه في

المقطع الأخير من القصيدة ، وهو مقطع يكشف المغزى العام لها ، فتبدو القطيعة الانسانية التي فرضها الناس على أنفسهم محض اختيارهم فظفروا لذلك تمساء ، خرسا « عصيين » :

والناس حولي ساهمون

لا يعرفون بعضهم .. هذا الكتيب

لعله مثل غريب

أليس يعرف الكلام ؟

يقول لى حق سلام

يا للصديق !

يكاد يلعن الطريق

ما وجهته ؟

ما قصته ؟

تلك قصيدة من « شعر البحث » تصل إلى مداها « الهجائي » للمدينة في حين يظل مغزاها مبتدأ في « الوصول إلى السيدة » . ويكشف الاحساس بفقدان الروح ، محققا معنى كون المدينة « مدينة بلا قلب » ، وهي عبارة - وإن وضعت عنوانا لإحدى القصائد - صالحة لأن توضع عنوانا لمعظم قصائد الديوان ، ومن هنا جاءت تسمية الديوان باسم هذه القصيدة تسمية كاشفة . لقد اختارت هذه القصيدة « قباب » القاهرة لكي ترمز إلى هذا الفراغ الروحي ، وكأنها تريد أن تقول إن هذه المعالم أصبحت تعبر عن نقيض ما بنيت من أجله :

لو كان في جيبى نقود

لا .. لن أعود

لا لن أعود ثانيا بلا نقود

يا قاهره !

أيا قباب متخلمات قاعده

يا مثذنات ملحمه

يا كافره

أنا هنا لا شيء ، كاللوق ، كرويا عابره !

أجر ساتي المجهدة .

للسيدة !

وفي قصيدة « إلى اللقاء »^(١٥) يقف الشاعر والمدينة وجها لوجه ، فتبرز عناصر الضياع بلاعنها الغليظة تحت

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٣١ وما بعدها .

الضوء الباهر ، ولكن هذا الضياء المادي - الذي يخالفه شيء من الضياء الشعوري - يتحول في مجرى القصيدة الى ضياء شعوري خالص . هنا تبدو الملامح النهارية للمدينة رمزا « لنار » الحرمان الذي يبرز في نهاية المقطع الأول منها :

شوارع المدينة الكبيره

قيعان نار

تجتر في الظهيره

ما شربته في الضحى من اللهب

يا ويله من لم يصادف غير شمسها

غير البناء والسياج والبناء والسياج

غير المربعات والمثلثات والزجاج

يا ويله من ليله فضاء

ويوم عطلة

خال من اللقاء

يا ويله من لم يحب

كل الزمان حوله شتاء

وإذا كان النهار « رمز الحرمان » يحتم على النفوس بطوله فإن الليل « رمز المسرات » يتقضي وشيكاً . ولا يوجد كالساعة « رمز الزمن » الواقفة بالمرصاد في الميدان دليلاً على سرعة انقضاء المسرة الماثلة في تجمع الصحبة ، فهي تضع الناس في مفترق الطرق ، ومفترق الطرق هو العودة من جديد الى عالم الوحشة والحرمان :

الليل في المدينة الكبيره

عيد قصير

.....

وساعة الميدان من بعيد

دقاتها ترثي المساء

وتلتوى أمامنا مفارق ثلاثة

تُتد في بطن الظلام والسكون

وعيمسون

الى اللقاء

على أن « انشعاب » حال المدينة الى نهار قاس وليل رحيم لا يدوم طويلاً ، فسرعان ما يصبح الليل ذاته في القصيدة رمزا لعنصر آخر من عناصر الضياء ، وذلك لتكتمل الحلقة من طرفيها ، موحدة بين عناصر الرمز في كيان كل

يشكل « رؤية » الشاعر للمدينة ، بل تصبح المدينة ذاتها هي الرمز الأكبر لذلك المزيج المتوازن من العذاب المادي (وقد أثير اليه من قبل في « قيعان نار » - يا ويله من لم يصادف غير شمسها - غير البناء والسياج والبنا والسياج - غير المربعات والمثلثات والزجاج) والعذاب المعنوي (يا ويله من ليله فضاء - ويوم عطلته خال من اللقاء) .

ويصبح الضياع في النهاية متمثلاً في نوع من فقدان الذات والهوية (وصرت ضائعاً بدون اسم) فلا تتوفر للشاعر حتى الإجابة على : « من أنت يا من أنت ؟ » وعندئذ تظهر « وريقة في الريح » تدور وتحط في الميدان ، وهي « معادل موضوعي » للشاعر ذاته . وتقوم العبارة الشعرية المتكررة على شكل لازمة « هذا أنا وهذه مدينتي » بدور تجميع عناصر الرمز لتجعل من المواجهة بين الشاعر والمدينة أمراً مؤثراً :

هذا أنا
وهذه مدينتي ،
عند انتصاف الليل ،
رحابة الميدان والجدران تل
تبين ثم تختفي وراء تل
وريقة في الريح ، دارت ، ثم حطت ، ثم
ضاعت في الدروب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي عمل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ، ثم سكت
من أنت يا . . من أنت ؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرقتي
وصرت ضائعاً بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتي

يتسع معنى « المدينة » عند أحمد حجازي حتى يشمل « دورتي الحياة والموت » . وهو في هذا الصدد يرسم إطاراً
لمدينتين ، إحداهما « مدينة الأحياء » ، والأخرى « مدينة الموت » . حقاً إن الحوار يجري بين المدينتين من طرف واحد ،

ولكنه - مع ذلك - يثير قدرا من الانطباعات والأفكار التي تصور العناصر المتنافرة المتباعدة وقد انحدت في نهاية المطاف ،
مؤكددة وحدة البكون من خلال رمز المدينة .

تبدأ قصيدة « رسالة الى مدينة مجهولة »^(١٦) بتولود رثائي حزين طويل يضيف طابعا غامضا على جو « مدينة
الموت » . وهذا المتولود هو « صوت بلا صدى » ، وهذا هو السبب في أن الحزن يكتنف عنصر البث (الرسالة) فيه من
كل جوانبه :

وأنها رسالة حزينة حزينة

بغير حد

والصدى الوحيد الممكن لهذه الرسالة هو صورة خيالية مرشحة للأب ، شبيهة بما كان يأمل فيه العشاق حين يعز
عليهم اللقاء في العالم المادي فيطلبون زيارة من « طيف الخيال » :

أبي

إليك حيث أنت

إليك في مدينة مجهولة السبيل ،

مجهولة العنوان والدليل

إليك في مدينة الموت ، إليك حيث أنت

أولى رسائل ،

وأنها رسالة حزينة حزينة

بغير حد

لأنها سترغمي أمام هذه المدينة

بغير رد

يا غارقا في الصمت يا مكفنا إلى الأبد

لن تستطيع أن ترد

فاقرأ رسالتي ولا ترد

وإن أهاجت شوقك القديم للكلام

هب لي لقاء في المنام

ويأخذ الخطاب في القصيدة بعد ذلك طابعا « ارتداديا » فيفحص عناصر مدينة مقابلة هي مدينة الأحياء . ويبدأ
الفحص بالثيرة التي وصفت بها مدينته من قبل (اللهب والزجاج والحجر) ، وسرعان ما يبرز عنصر الزمن - الذي كان

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٨٨ وما بعدها .

قد برز في مدينته السابقة في « ساعة الميدان » - في عبارة دالة هي « كم تكون ساعتك ؟ » فيدفع بالفعل الشعري إلى الأمام ، إذ يكشف عن جوهر الحياة ، والعنصر الفعال في دورتها (١٧) :

أبى
وكان أن عبرت في الصبا البحور
رسوت في مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجدها أثر
وأهلها تحت اللمهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر
لو كلموك يسألون . . كم تكون ساعتك ؟
مضيت صامتا موزع النظر
رأيتهم يحترقون وحدهم في الشارع الطويل
حتى إذا صاروا رمادا في نهايته
نما سواهم في بدايته
وجلست ساق الوليد فوق جثة الفقيد
كان من مات قضى ولم يلد
ومن أتى أبى بغير أب

هذه الحلقة المفرغة من اللقاء الذي يتولد من الفراق ، والفراق الذي يتولد من اللقاء ، تسلم إلى غربة حتمية يعبر عنها بالهجير والسفر والاحتراق الذي يسلم إلى رماد . ونحن دائما نواجه الدورة المفرغة في نهاية المطاف . الضجيعة الكائنة في « الابتعاد » أول النهار « والاقتراب » آخره . ومعنى هذا أن الموت ليس نهاية دورة بمقدار ما هو بداية دورة ،

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٢١ ، ويعبر أحد حجازي عن هذه الفكرة في نصبة أخرى ، (ص ١٤٤) بقوله :

والناس في المداين الكبرى عدد

جساء ولد

مسات ولد

وهي فكرة تجددها عند المتنبي في قوله :

سببنا إلى الدنيا لئلا نعلم أصلها منمننا بها من جيلة ونحسب

وعند أبي العلاء في قوله :

رب لقد قد صار لعفا مرراً ضاحك من تراحم الأفساد

ولكن الصورة هنا - بالطبع - ليست بالأفكار (للمعاني كما يقول الجلسية عما سبق اقتباس مطروحة في الطريق) بل بالأسلوب الذي يعبر به عن هذه الأفكار ، وقد سبق أن قلت في صدر المقال إن الأسلوب هو المعنى ذاته .

وهو عامل موحد تحولت به فجعة « الابتعاد » إلى نقيضها « الاقتراب » . والنتيجة أن القصيدة ودورة الحياة والموت أصبحتا متعاكستين ، وأن « المدينة » تقوم في ذلك بمنصر الرمز الفعال :

فجعت فيهم يا أبى كرهتهم في أول النهار
وفي المساء قارب الظلام بين خطونا
رأيتهم واروا وراء الليل موتاهم ،
وانعمرت دموعهم واخضل مبيكاهم
وامتدت الأيدي وأجهش الطريق بالبكاء

(٤)

إذا كانت مدينة أحمد حجازي هي مدينة الوحشة والتوحد والضيق فمدينة صلاح عبدالصبور هي مدينة « الحزن المقطر » . والحزن في شعر صلاح عبدالصبور تجربة كبرى ، ولكنه يتجلى في رؤيته للمدينة كأشجى ما يكون . يواجه الإنسان البسيط حياة المدينة القاسية فتترسب في نفسه المرارة ، ثم تطفو على السطح طابعا كل شيء بطابع الحزن . ليس خافيا ولا بعيدا ذلك الحزن ، فهو يواجها منذ أول وهلة ، ويتلقائية شديدة :

يا صاحبي إلى حزين (١٨)

على أن الحزن يتزيا بأزياء شتى ، ويستعان على تحمله بألوان شتى من النشاط ، وألوان شتى من المشاعر . وهو بالأكثر كمالا بما لا العدو ، وقد تقع - في النهاية - في هواه فيكون صديقا . وما الإيقاع الشعري الذي يعكس الحياة العادية سوى بعد من الموضوع الذي يعبر عن الإحساس بالحزن ، أو عمالة الحزن ، أو مصادقة الحزن . السأم ، والقناعة ، والنشاط الآلى ، واللامبالاة ، ولعبة الحظ ، كل ذلك الواقع المادي يختلط في المقطع الأول من قصيدة « الحزن » بالعنصر الأسطوري فيسود نوع من « عدم اليقين » في الجوكله ، وفجأة تعيدنا العبارة الأخيرة فيه إلى الواقع المادي الغليظ المتجلى في دموع الشحاذ الصفيق :

يا صاحبي إلى حزين
طلع الصباح ، فلما ابتسمت ، ولم يتر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايًا في الطريق

(١٨) صلاح عبد الصبور ، قصيدة « الحزن » ، من ديوان الناس في بلاوي . الأصيل الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٣٦ - ٣٩ .

ورثت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين
وضحك من أسطورة حقاء ردها صديق
ودموع شحاذ صفيق

ويتنوع الحزن موزعا على نواحي الحياة ، يبصر مع النهار المبصر (فتكون الحركة الحزينة) ويعمى مع الليل الأعمى (فيكون السكون الحزين) . وهو يتوالد بالصمت ويتفرع ، معلنا عن ملامح جديدة ، إذ تتولد الحركة من السكون ، والاحتجاج من الصمت :

والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم
حزن صموت
والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياما تفوت
وبأن مرفقا وهن
وبأن ريحاً من عفن
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت

لقد بدأ الحزن وكأنه شعور شخصي ، ولكنه تفرع في مجرى القصيدة ، ومع تطورها ، ليصبح « شعورا موضوعيا » ، ينتشخص في العيون ، ويتجسد في القلاع ، ويصبح لصا أحيانا ، وأفعى أحيانا ، وحاكما طاغيا في نهاية المطاف . ليست التجربة إذن تجربة شعورية شخصية ، وإنما رؤية للمدينة (الحياة) في طرفيها الجوهرين ، ليلها ونهارها ، وحركتها وسكونها . واليأس (وهو أخو الحزن والنتيجة الحتمية له ، بل والسبب المفضى إليه كذلك) هو الذى يواجهنا آخر الأمر طاغيا مهيمنا على كل شيء ، ومكتسحا أمامه نيرة التفاؤل الخطايا التي برزت فجأة في نهاية القصيدة . ومعنى كون هذا الصوت المتفائل صوتا خطايا قصيرا أنه لا جذور له ، وهو يتلاشى على كل حال - خلفا التربة لجذور الحزن الممتدة الرائعة لتنسج ستار الختام صفيقا وشاملا :

حزن تمدد في المدينة
كاللص في جوف السكينه
كالأفعوان بلا فحيح
الحزن قد قهر القلاع

وأقام حكاما طغاه

الحزن قد عقد الجباه

ليقيم حكاما طغاه

.....

والحزن يفتش الطريق

؛

قال الصديق :

« سنعيش رغم الحزن نفهه ونصنع في الصباح

أفراحنا البيضاء ، أفراح الذين لهم صباح »

ورننا إلى

ولم تكن يشراه بما قد يصدقه الحزين

يا صاحبي

زوق حديثك كل شيء قد خلا من أي ذوق

أما أنا فلقد عرفت نهاية الحذر العميق

الحزن يفتش الطريق

تتطور علاقة صلاح عبدالصبور بالمدينة في إطار الحزن إلى ارتباط « شبه قلدي » ، فنرى للحزن « جاذبية » غريبة تصبح هي العنصر الفعال في رؤيته الشعرية للمدينة . ليس وجه المدينة الجميل هو الذي يجذب الشاعر (أو حتى القبيح) وإنما هو ذلك الذي يمكن أن نسميه « الجاذبية لذات الجاذبية » ، والذي يرتد - مرة أخرى - إلى الحزن الذي يكون « الرباط المصيري » بين الشاعر والمدينة . هنا تصبح المدينة مصدرا وموردا ، أو ميلادا وموتا (مهذا وقبرا) ، إليها الشوق ومنها العذاب ، هي قيمة كبرى تجتمع لديها المتناقضات ، وهذه المتناقضات تتجلى أوضح ما تتجلى في جاذبية الحزن وجاذبية العذاب ، ويرى الشاعر مدفوعا إلى هذين القطبين الجاذبين على نحو حتمي .

في قصيدة « أغنية إلى القاهرة »^(١٩) يدفع صلاح عبدالصبور بتجربة المدينة إلى نوع من التخصيص يساعد على رؤية عناصر العمل الشعري بارزة للعيان ، وهو يحدد لنا مناسبة القصيدة بأنها جاءت بعد شهر من التجوال بعيدا عن القاهرة ، ولكن هذا ليس هو الأمر المهم . إنما يكمن الأمر المهم في أن المدينة قد أعيد اكتشافها بالعودة إليها ، وأن معناها لذلك يبدو في إطار جديد :

لغالك يا مدينتي حجي ومبكايا

لغالك يا مدينتي أسايا

(١٩) القصيدة من ديوان : أحلام الفارس القديم . المصدر السابق ، ص ١٩٧ وما بعدها .

وحينما رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتي عرفت أنني غللت
إلى الشوارع المسفلته
إلى الميادين التي تموت في وقعتها
خضرة أيامي
وأن ما قدر لي يا جرحى النامي
لذاك كلما اغترت عنك
بروحي الظالم

وإذا تتقدم القصيدة تأخذ معالم المدينة بعداً رمزياً ذا طرفين : « الإلهام والموت » ، من المدينة ينبثق ينبوع الحياة ، وفيها يستريح الجسد المتعب بالموت . وتتجمع عناصر الطبيعة (النيل والجزر وجميز مصر) والصناعة (الزيت والأشواب والشوارع المسفلته) مؤلفة إيقاعاً واحداً منسجماً تسلم في نهايته روح الشاعر العذبة ذاتها في « تسليم » يتخلو من أي تمرد :

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع إلهامي
وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه
والزيت والأشواب والحجر
عظامي المفتة
على الشوارع المسفلته
على ذرى الأحياء والسكك
حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر

في هذا الجو تختلط دموع الشوق بدموع الرهبة ، وهما معا يختلطان بدموع العذاب ، وتلك هي قمة الارتباط الحتمي الذي لا راحة في استمراره ، ولا سبيل - بل ولا رغبة - في زواله . وبذلك كله يمضي صاعداً في القصيدة ليصل درجة تصبح « المدينة » فيها رمزاً « للحياة » . وتبقى الأزمة بين الشاعر ومدينته (الحياة) ضاربة الى بعيد بجلود من الحزن الناثى من الشعور بالاكتماء ، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون رباطه القدرى بهذه « المدينة - الحياة » أوثق ما يكون :

أهواك يا مدينتي الهوى الذى يشرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه

.....

أهولك يا مدينتي
أهولك رغم أنني أنكرت في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأني أعرد لا مأوى ولا ملجأ
أعرد كي أشرد في أبوابك
أعرد كي أشرب من عذابك

هذا الحزن النقي الخالص الذى يكون « سدى ولحمة » الرباط بين صلاح عبدالصبور ومدينته حال بين المدينة وبين أن تأخذ تفاصيلها الواقعية في شعره على نحو كامل ، فسرعان ما تحولت من المدينة الواقع الى المدينة الوهم ، وكانت الصحراء هى رمز « الاجتياز » أو نقطة العبور الى هذه المدينة ، كما كانت الهجرة النبوية مرجعاً تاريخياً عاطفياً رمزياً لهذا التحول من المدينة القديمة الى المدينة الجديدة .

في قصيدة « الخروج »^(٢٠) تبدو المدينة وراء الشاعر ، ويبدو « الانخلاع » عنها واضحاً ، فهو « يخرج » منها ، وهى موطنه القديم (لا الحاضر ولا المستقبل) ، وهو يطرح أثقال العيش فيها ، وهو « يدفن سره » ببابها ، رامزاً بكل ذلك إلى توديع حياة واستقبال أخرى . كذلك فهو يخرج « دون دليل » ، وهو يستقبل صدر الصحراء الذى ينطوى على سر أكبر رغم انبساط رقعتها :

أخرج من مدينتي ، من موطنى القديم
مطرحاً أثقال عيشى الأليم
فيها ، وتحث الثوب قد حملت سري
دفنته ببابها ، ثم اشتملت بالساء والنجوم
أنسل تحت بابها بليل
لا آمن الدليل ، حتى ولو تشابهت على طلعة الصحراء
وظهرها الكتم

هنا تكون المدينة رمزاً للجدس ، وتكون الهجرة رمزاً للصراع الدائب بهدف تجديد « الأنا » . وتجديد الأنا لا بد أن يتم عبر الصحراء (أو عبر الحرمان والجهد المؤلم والتهيه) . والمدينة الجديدة رمز الحياة الجديدة ، يخرج إليها عبر « التطهير » بواسطة الهجرة في المجهول (الصحراء) ، وتلك فكرة فلسفية عالجها صلاح عبدالصبور مراراً في عدد من أعماله الغنائية والمسرحية ، ولكن المهم هنا هو أننا لا نظفر في صورة المدينة القديمة أو المدينة المرجوة بقدر من « شعر البحث » الذى يربص التفاصيل ، ويسخر العناصر الفعالة لتكوين رمز كلي واضح المعالم ، نابض بالحياة . ولقد بقيت

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٣٥ وما بعدها .

المدينة لدى صلاح عبدالصبور - من أجل ذلك وفي جميع المراحل - أقرب إلى أن تكون « فكرة » من أن تكون كيانا مفصلا ، مفهرسا ، من لحم ودم ، وأقرب إلى أن تكون « فكرة مجردة » من أن تكون مدينة عصرية فعلية :

أخرج كاليتيم
لم أخير واحدا من الصحاب
كي يفديني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب
فليس من يطلبني سوى « أنا » القديم

.....

.....

إن عذاب رحلتي طهاري
والموت في الصحراء يعني المقيم
لومت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة
مدينة الصحر الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه يا مدينتي المنيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التي تمنح ضوءا
هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل
أم أنت حق ؟
أم أنت حق ؟

(٥)

ليست مدينة عبدالوهاب البياتي مدينة واحدة ، وإنما هي مدن متعددة . ومن المعروف أن البياتي « سندان عصري » ، والمدينة لديه ترتبط بالقلق الإنساني « الوجودي » ، وبالأمل الضائع ، وبالفقر الروحي والمادي ، وبمرآحل العمر الخاوية التي تتنقل ضائعة من جذب إلى جذب . في مثل هذا الجو يتكون الرمز الشعري - في القصيدة الثانية من « قصيدتان إلى ولدي علي »^(٢١) عن المدينة الساكنة ، الغارقة في الظلام ، المغطاة بالجليد ، المفلسة روحيا (هجرت كنائسها عصفافير الريح) . وهذا الرمز يرتد من الموضوع (المدينة) إلى الذات (الشاعر) في إطار من معطيات الطبيعة

(٢١) عبد الوهاب البياتي ، ديوان : سفر الفقر والثورة . دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٢٣ - ٢٤ .

الأصلية (الزنايق والقمر) ، في حين يبدو القطار المولي (وهو المعلم الدال على العنصر المادي للمدينة) علامة على نهاية الرحلة التي لم تتم (الأمل الذي لم يتحقق) :

ولن تصلي ليها القلب الصليح
والليل مات
والمركبات
عادت بلا خيل يغطيها الصقيع
وسائقها ميتون
أهكذا تمضي السنون
وعزق القلب العذاب
ونحن من منفي إلى منفي ومن باب لباب
نذوي كما نذوي الزنايق في التراب
فقراء يا قمري ، غموت
وقطارنا أبدا يفوت

ويرتبط تعدد المدن في شعر البياتي بتعدد صفاتها ، ويتحقق هذا التعدد في لوازم شعرية تبرز طبيعة الشاعر « السندبادية » المرتحلة أبدا . وهذا الارتحال يرتبط ، بدوره ، بنوع من شعر البحث ذي النزعة الذاتية التي تخلق توازيا بين المشاعر النامية والفعل الشعري النامي . والمدينة في هذا الشعر نقطة ارتكاز لمهوم أبعد من كيانها المادي ، بعضها يفجر أحزانا تاريخية ، وبعضها يفجر أحزانا فلسفية ، وكل ذلك يفضي إلى تعجير أحزان حياته هي أحزان تجربة البياتي الشعرية الأساسية وهي « الناس والفقر » .

في قصيدة « إلى هند »^(٢٢) تتجلى الأحزان التاريخية (مدريد التي استعنتها) والأحزان الفلسفية (أصفهان والحيام) وتتجلى أحزان التجربة الأساسية في (بغداد التي انقضت) . ولما كانت استعادة مدريد خيالية (بل وهمية) ، وكان فقدان بغداد فقداناً حقيقياً فإن التقديم الرمزي للمعزى المتوخى يتم من خلال التكوين الشعري بحيث يبرز هذا المعزى في نهاية القصيدة بوضوح تام متوقع في صورة الإحباط الكامل والجذب المتعدد الأبعاد :

عيناك « مدريد » التي استعنتها
عيناك « تنجوير »
.....
.....
عيناك « أصفهان »

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٦٩ وما بعدها .

آوى إلى أبراجها الحمام
وبعث « الحيام »
عينك « بغداد » التي افتقدتها في الصحو والأحلام

.....

وإننى بالرغم من فقرى هذا الزمن البخيل
وليل حزنى المجدب الطويل
بكيت يا حبيبتى كثير
منحت أهلي الفقراء كلماتي
ونمزت على الأشواك في الهجير

تلح المدينة بصورتها الكابتة الثقيلة على خيال البياتي ، وتتخلق الرموز الشعرية من هذه الصورة ، ومن نقيضها ، فيختلط نتيجة لذلك في العمل الشعري الخيال بالحس ، والحلم بالواقع ، فنرى القمر (رمز النور والخلاص) يداعب ظلام الواقع ، ولا يحول ذلك دون خوف القمر من الواقع . ويكون خوف القمر من الواقع (المدينة) هو المعادل الشعري لجهامة الواقع وثقله . ثم يكون ارتباط العمر - من ناحية أخرى - برباط الحب مع عناصر هذا الواقع دليلاً على امتداد خيط الأمل مهما كان واهياً . ولماذا تختار الصبية العمياء الفقيرة معشوقة للقمر ؟ أليكون ذلك لأن الصبا رمز المستقبل ، والفقر رمز الضعف ، والعمى رمز الجهل ، وأن القمر (وهو رمز الضياء - الثورة) يتسلل ليحقق معجزته على كل هذه الجبهات ؟ لننظر في قصيدته « مدينتي والعجر »^(٢٣)

في الجزء الأول من القصيدة تبسط العناصر بسطاً ، وتتردد كلمة « المدينة » حتى تحقق ثباتاً في الأذن (السامعة) وأمام العين (الباصرة) :

مدينتي استباحها العجر
مدينتي أهلكتها الضجر
مدينتي ، القمر
يخاف من بيوتها المنفوخة البطون
يخاف من عيون ،
حاكمها الشرير
اليت الضمير ،
لكنه يجب في أحيائها الفقيرة السوداء
صبية عمياء

(٢٣) من ديوان : الجدل للأطفال والزيتون (الأعمال الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ج ١ ، ص ٢٩٧ - ٢٩٨ .

ويتحول الفعل الشعري في الجزء الثاني من القصيدة - على نحو درامي يبلغ ذروته في نهاية هذا الجزء ، وهو نهاية القصيدة - من القمر إلى الإنسان ، مستخدماً العناصر ذاتها على وجه التقريب ، ومغيّراً في مناطق الارتكاز بما يضمن له الخروج بفكرته الأساسية في النهاية ، وهي أن الإنسان هو مصدر التغير ولا شيء سواه . ويشار إلى القمر على أنه العاشق الفقير (وما الذي يمكن أن يفعله عاشق فقير لمساعدة معشوق فقير ؟) على أن الصبية العمياء ترفض الإحسان (أى أن تحسين الحال لا يمكن أن يعطى على شكل صدقة ، ولكنه قد يؤخذ أخذاً) ، ويشير رفض الإحسان - باعتبار آخر - إلى أنه لا بد من أخذ زمام المبادرة حتى من قبل أضعف العناصر الانسانية شأناً (صبية فقيرة عمياء) ، وأن محاولة التغير لا تنجح إلا إذا أنت من عنصر داخلي أصيل ، وهذا كله هو معنى إيمان الصبية الفقيرة العمياء - دون غيرها - بالفجر وبإلنسان :

مدنقى الحزينة الصماء
تخاف من حاكمها الشرير
الميت الضمير . .
لكنها القمر
يحب في أحيائها الفقيرة السوداء
صبية عمياء
تؤمن بالفجر وبالإلنسان
وترفض الإحسان
من عاشق فقير

نحو بغداد المدينة تارجحت عاطفة البياتي على نحو لَوْن رؤيته الشعرية حيالها ، فهو مرة يراها على نحو قريب من رؤية الرومانسيين ، بعيدة ، منغلقة بالضباب ، غائمة التفاصيل ، تسبح في جو من الصفات النموذجية ، وهو مرة أخرى يراها مدينة الحزن المنطوية على ذاتها ، ومدينة القسوة والظلم ، التي تلد الخوف والفقر ، وتحلم بالعدالة الثورية . وتقع - ضمن الرؤية الأولى - قصيدة « بغداد »^(٢٤) - التي تجري على نسق واحد - في البدء والنهاية - خال من الندوب والحدوش :

بغداد يا أغرورة المنتهى
ويا عروس الأعصر الحالية
الليل في عينيك مستيقظ
وأنت في مهد الهوى غافية
.....
بغداد في حيك أهل الهوى

(٢٤) من ديوان : ملائكة رشايخن (الأعمال الكاملة) ، ج ١ - ص ٦٩ وما بعدها .

مانوا وأنت الطفلة الباقية

.....

بغداد إلى ظامىء للهوى

فعطري بالحلب أجوائه

.....

بغداد يا أغرورة المنتهى

ويا عروس الأعصر الخالية

الليل في عينيك مستيقظ

وأنت في مهد الهوى غافيه

وتقع ضمن الرؤية الثانية قصيدة « موال بغدادى »^(٢٥) ، وفيها حس لا يخطئ بأن الشاعر محروم من وطنه ، وأن بغداد تحولت صفاتها فأصبح معادلة للظلم والفقر والحرق والهم ، وكل ما يعبر عن موقف الشاعر من المظالم السياسية والاجتماعية . هل نقول إذن إن صفات المدن تختلف باختلاف رؤية الشاعر الفكرية لها ؟ لابد أن يكون ذلك كذلك ، وإلا فما معنى رؤية الشيء الواقعي الواحد رؤيتين شعريتين مختلفتين ؟ في هذه القصيدة تتوحد العناصر التي نثرت في قصائد سابقة عن بغداد ، وتعلن في نبرة خطابية تمزج الشيء ونقيضه في نسق يجمع بين بغداد والأطفال والكروم (الثروة البشرية والطبيعة) وبغداد الخوف والهموم (طوارئ الحوادث) . إن دجلة لا يزال هناك ، ولكنه لا يحقق معناه (فكانه ليس هناك) ، وكل معطيات المدينة كائنة ولكنها معطلة الوظيفة فكانها ليست موجودة . والنتيجة حدوث هذا النوع من « الانفصال » بين الشاعر والوطن إلى حين ، ومخاطبته إياه « من المنفى » :

بغداد يا مدينة النجوم

والشمس والأطفال والكروم

والخوف والهموم

.....

منى أرى دجلة في الحريف

ملتهيا حزين

تهجره الطيور

.....

وأنت يا مدينة النخيل والبكاء

ساقية خضراء

تدور في حديقة الأصيل

.....

(٢٥) من ديوان : أشعار في المنفى (الأعمال الكاملة) ج ١ ، ص ٣٧٠ وما بعدها .

مضى أرى شعبي يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم
وهو يسد الأفق بالرايات
ويصنع الثورات
يا وطني البعيد
لأجل عينيك أنا شريد
لأجل عينيك أنا وحيد
في هذه الدوامة السوداء
في هذه الأنواء
مضى أرى سماءك الزرقاء
ووجهك الصامد يا مقبرة الأعداء

في مرحلة « الواقعية الشعرية » عند البياتي تبرز المدينة باعتبارها رمز الواقع - الحياة . عندئذ يزول عنها « الإيهام » الرومانسي فتعبر عن جانب الحياة المفزذ الدميم ، وتكون مفاتيح الرمز في قصيدة « الليل والمدينة والسنل »^(٢٦) هي المرأة السوداء التي تلد الأحياء (أو عبارة مضمرة بين السطور : التي تأكل بينها) ، أو هي « الأم المسلوقة » التي تبصق بنبيها أو تلدهم في زمن واحد مع الجريمة . هنا يبدو كل شيء موشحاً بوشاح الدمامة والأخيلة السوداء ، وكأننا قد عدنا إلى عصر « بليك » و « بودلر » . لقد أصبح فساد الحياة ، ووجه المدينة شيئاً واحداً ، وأصبحت « الواقعية الأدبية » هي المسيطرة على شعر البياتي في المدينة ، فالشاعر يطلق على قصائده « يوميات » ليكسبها طعم الحياة اليومية ، كما يطلق على نفسه اسم «سياسي محترف » ، وكأنه الشاعر المصلح ، وهو يريد أن يحقق مغزى وإقناعاً عن طريق الأسلوب الرمزي :

في لباني الموت والخلق ، وفي الأعماق
أعماق المدينة
لم تزل كالحرة السوداء
كالأم الحزينة
تلد الأحياء
في صمت ، وأعماق المدينة
تبصق الموق على الأرضفة الغير السخينة
في ذراع الليل
ليل السنل كالأم الحزينة
لم تزل تبصق آلاف المساكين : المدينة

(٢٦) من ديوان : يوميات سياسي محترف (الأعمال الكاملة) ج ١ ، ص ٤٢٠ - ٤٢١ .

في مقاهيها وفي حاراتها السود اللعينة
وعلى أشجارها الصفر الدميعة
يلود الخوف ، كما تولد في أعماقها السفلى : الجريمة
ومقاهيها القديمة
وأغانيها اللثيمة
والمساكين وليل السل والأخيلة السود اللثيمة
لم تزل كاهرة السوداء
أعماق المدينة
ترضع الأحياء من ثدي الأمومة

في ديوان « عيون الكلاب الميتة » يبدو البياتي نافضا يديه من « المدينة » على نحو مأساوي يكاد يكون مطلقا . ودعك من اللحمة المخاطفة التي تحتتم بها قصيدة « المدينة »^(٢٧) في هذا الديوان ، فهي لمحة إيجابية ، ولكن لا يسند إيجابيتها أي سند في السياق الشعري . ترى المدينة في هذه القصيدة « عارية » أي أنها عجزت عن أن تستمر حتى في تغطية سواها بقشرة من قشور الزيف ، وهي إذ تتعري تظهر على حقيقتها بؤرة لكل ألوان البؤس والقهر . ومظاهر هذا القهر كثيرة ، فثمة القهر للمادي الذي يعادله في القصيدة « السجن والمحارق ، والدم والجريمة ، والطفولة الباحثة في المزابل عن عظمتها » ، وثمة القهر المعنوي الذي يعادله « الإنسان يلمص مثل طابع البريد ، وإنسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود » . لقد هزمت المدينة حين هزم فيها الإنسان ، وهزيمته عميقة ، وعمقها كائن في معني « الطفولة » و « البتم » ، وكائن في (الإنسان يلمص مثل طابع البريد في أيما شيء) ، لقد أصبح هشاً ضعيفاً (ليس أكثر من ورقة طابع بريد) ، وتحمده وانعدمت فيه الحياة (يلمص) ، وفقد القيمة إذ فقد التفاوت (طابع البريد - في أيما شيء) . ونحن نجد هذا كذلك في : « إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود والمداخن » ونجده على نحو أكثر مأساوية لأنه أكثر آلبه . وأخيرا تبرز هزيمة الإنسان على نحو غليظ قبيح ، وذلك حين يصور : « مكبلا ، يصبى في عيونه الشرطي واللوطي والقواد » .

لقد شاخت المدينة ، وكثرت نفاياتها ، وهي تعرض النفايات في وضوح النهار (عندما تعرت) . أما حين يغطيها المساء فهي تتأوه مبتسمة ، وتشرق « عيونها السوداء بالطيبة والصفاء » . ولقد أشرت إلى أن هذه اللحمة لا يسند « إيجابيتها » أي سند من السياق الشعري ، وأقول هنا إنها لذلك لا تشير إلى أي نوع من أنواع التحول في مستقبل المدينة ، يشهد لذلك أن الإنسان ، صانع التحولات ، قد هزمت روحه قبل أن يهزم جسده ، وأن الوهن الكائن في (سكوت المساء ، والصمت ، وشحوب الداء) يجعل تلك البسمة دليل الضعف والتسليم والهزيمة التي لا تسمح بأي قدر من التفاؤل :

وعندما تعرت المدينة
رأيت في عيونها الحزينة

(٢٧) المصدر السابق ، ج ٢ ، صفحات ٢٨١ - ٢٨٣ .

مباذل الساسة واللصوص والبياذق

رأيت في عيونها المشائق

تنصب والسجون والمحارق

والحزن والضياح والدخان

رأيت في عيونها : الإنسان

يلصق مثل طابع البريد

في أيما شيء

رأيت الدم والجريمة

وعلب الكبريت والقديد

رأيت في عيونها الطفولة اليتيمة

ضائعة تبحث في المزابل

عن عظمة

عن قمر يموت

فوق جثث المنازل

رأيت إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن

وقطع النقود والمداخن

مجللا بالخزن والسواد

مكبلا يبصق في عيون : الشرطي

واللوطي

والقواد

رأيت في عيونها الحزينة

حدائق الرماد

غارقة في الظل والسكينة

وعندما غطى المساء عربها

وخيم الصمت على بيوتها العمياء

تأوهت وأبتسمت رغم شعوب الداء

وأشرقت عيونها السوداء

بالطيبة والصفاء

(٦)

تتحول المدينة في خيال الشاعر إلى جنة موعودة ، وحين يصبح الخيال حقيقة تتحول الجنة إلى جحيم . هذا هو الحال بالنسبة « لشعراء القرى » الذين يحملون بالمدينة ، وينجذبون إليها على نحو قذري ، شبه مأساوي ، حتى إذا جاؤ بها ، ومارسوا الحياة فيها وجدوها على حد تعبير أحمد حجازي « مدينة بلا قلب » . وليس العيب - والحالة هذه - في المدينة بالضرورة ، وإنما قد يكمن في الرؤية الرومانسية ، أو في نقص التجربة ، أو في عدم القدرة على التكيف الموضوعي ، أو ما شئت . تحيي الغضبة على المدينة سريعة وتلقائية ومباشرة في أوائل تجربة فاروق شوشة الشعرية ، وأوائل عهده بالمدينة الكبيرة ، وفي هذه المرحلة تحتل التجربة العاطفية مكانا بارزا في العمل ، من شأنه أن ينهض « بالربط والتجميع » في علاقة الشاعر بالمدينة . وهذا هو معنى أن تأتي تلك العلاقة ضمن قصة حب يائسة لمشاعر عاطفية حادة ، وهو كذلك وراء ذلك النوع من الغضب الجامح الذي يحتاج قصيدة « ضاع في الزحام »^(٢٨) التي تمضي - من خلال عنصر بشري يشار إليه « بلازمة » متكررة هي « صديقي » - مصورة مشاعر الخيبة والرفض حتى تستقر عند صورة المدينة ، فتعقد مقارنة غامضة الملامح بين خيالات الحلم وحقائق الواقع ، مرتبة في ذلك نتائج عاطفية غاضبة على خيالات ، بل على أوهام . وتبرز المدينة بصفاتها مركز التحول وعنصر الربط في القصيدة . لقد تهاوت العروش العاطفية لأن فعالية المدينة تدور « دورة معاكسة » لفعالية القرية ، وبالتالي يدور ما جرى من قبل على محور الخيال « دورة معاكسة » لما يجري على محور الواقع ، أو لنقل : إن القصور التي بنيت من قبل على أساس وهمي تنهار الآن على أساس مادي . ولا تصل القصيدة إلى أية « عجاجة شعرية » وراء هذه « الثنائية » المباشرة ، ثنائية القرية والمدينة ، فيوضع النقاء والاخلاص في جانب ، والتلوث والتفكر في الجانب الآخر :

صديقي كان لنا ألف خيال

في قريتي الصغيرة

وألف توق وأرف الظلال

إلى المدينة الكبيرة

.....

وكم حلمنا بالعجائب الطوال

واتسمت أصدافنا لكل ما قبل وما يقال

عن هذه المدينة الكبيرة

مدينة النساء والعبيد والحشم

مدينة الكبار والقلاع والقمم

مدينة بلا أم

مدينة بلا سام

.....

(٢٨) فاروق شوشة . ديوان : لزوجة في القلب (الأعمال الكاملة) ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ج ١ ، ص ٣٢٥ وما بعدها .

وفي مدينتي الكبيرة
عرفت يا صديقتي معنى السأم
معنى الضياع
وذقت يا صديقتي شوك القمم
شوك القلاع
وغبت يا صديقتي مع الظلم
ولا شماع

ومع تطور رؤية فاروق شوشه الشعرية تظل المدينة شاغلة حيزا كبيرا من اهتماماته ، ولكن صورتها تتغير ، بتغير أسلوب النظر إليها ، في حين يبقى معناها الرمزي قائما دون كبير تغير . هنا لا تخاطب المدينة على نحو مباشر كما كان عليه الحال في قصيدة « ضاع في الزحام » ، وإنما من خلال إشارات « ولوازم » مرشحة مثل « الدروب الممتدة المدهشة » ، والميادين ، والأمكنة الفاسدة ، وهذه الإشارات واللوازم توسع من دائرة الدلالة ، ليصبح معنى المدينة رمزا إشاريا متعدد الاحتمالات ، فهو « المركب » في مقابل « البسيط » ، وهو « الموضوع المقطع » في مقابل « الطبيعي التلقائي » ، وهو « الانتهاء والعقد » في مقابل غيابها ، وهو احتمالات أخرى يسمح بها السياق .

تبدأ قصيدة « الدائرة المحكمة »^(٢٩) بداية شبه صوفية يحكمها عنصران هما « المنجذب » و « المنجذب إليه » ، ويحكمها كذلك معجم شعري يساعد على شيوع الاحساس بذلك الجو الروحي ، فثمة الوعود ، والضوء (البرق) والري (انهمار السواقي) في جانب ، وثمة العري ، والوحشة ، والحيرة في الجانب الآخر . وتلك هي « الطريق » ذات المتاعب والأشوك ، وهي طريق تدعّم - في نهاية الحركة الأولى من القصيدة - بمزيد من المعجم الشعري الصوفي (الانغماس في الرحاب ، واللواذ بالباب ، والسياسة في الدروب الممتدة المدهشة) . ويفتح هذا المعجم الباب لقراءة أرحب دلالة يمكن أن نفهم فيها المعنى على أنه رمز الميلاد ، والضوء (دائرة البرق) على أنه رمز الحياة في حين نفهم الماء المنهمر من السواقي على أنه أصل الحياة ، أما العري والعزلة والوحشة فهي لوازم الحياة ، فالإنسان يجيء إلى الدنيا وحيدا ثم يحمل أوزاره على كتفيه ، ثم تندرج تجربته في الحياة (كما يؤدي المقطع الأول الذي يختتم بما يشير إلى هذا التدرج) تدرجا شموليا بالحيرة والتيه . وتعدد احتمالات الدلالة على هذا النحو هو ما أشرت إليه من قبل من أن عدم التصريح باسم المدينة هو الذي يفتح الباب لمرونة المعنى :

أجيبك
مزدحما بالوعود ،
مضيتا كدائرة البرق ،
منظرا لانهمار السواقي ،
الأصق عريي بجدران عزلتك الموحشة

(٢٩) ديوان : الدائرة المحكمة - نشر مديوني ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٧ - ٢٢ .

تلوح للعابرين الحيارى
أن انغمسوا في رحابي
ولوفوا ببابي
وسيحوا ، دروي ممتدة مدهشة .

وتأتي نتيجة الاحتكاك بالمدينة (الرمز) سريعة جدا ، فما تكاد تنجح إلى الحركة الثانية من القصيدة حتى نواجه بهذه النتيجة ، وبها ما من نتيجة فادحة ! إنها ليست أقل من « انشطار » الشاعر شطرين تنشأ بينهما معركة غريبة . ويكون نتيجة هذه المعركة تقهقر الشاعر ، وانكساره ، وهزيمته ، وكل ذلك يتم في مرحلة مبكرة نسبيا إذا نظرنا إلى القصيدة كلها . على أن هذا الانكسار البادي ليس نهاية المطاف ، فهذا « الانشطار المتعارك » هو المعادل للدخول في « حيا الحياة » (أو في تجربة العيش في المدينة الرمز) ، وأما الانكسار فهو دليل على ثقل تجربة الحياة إلى أقصى حد . والانتظار - وإن اقترن بالذلل - علامة على أن الدائرة لم تحكم بعد ، وأن التجربة لا تزال تحمل إمكانات النمو والاستمرار :

وانشطر اثنين
بعضي يلاعن يوم قدومي إليك ،
وبعضي يبارك يوم انتسابي إليك ،
وأمضي ،
تلاحقني دمدمات انشطاري
ويصلبني في الميادين جوعي وعاري
وذلل انتظاري
وأرجع مختنقا بانكساري

وفي الحركة الثالثة تتجسد الرؤى فتصبح خيولا ، وتحملنا الخيول برمزها التاريخي إلى « السيوف » فنضعنا بذلك - عن طريق التداخي - في قلب الماضي . وتدخل « التقاليد » بذلك مجال التشكيل الشعري في القصيدة ، رافدة الحاضر بركيزة تساعد على توسيع مجال الرؤية ، وتوليد أبعاد دلالية جديدة . لقد « انشطر » الموقف مرة أخرى بين الماضي والحاضر ، فالصفاء والضياء والجمال جميعا إلى جانب الماضي ، والتلوث والظلام والقيح جميعا إلى جانب الحاضر ، والمدينة اتسعت دلالاتها لتشمل « الوطن » كله ، والحاضر اتسعت دلالاته لتشمل الواقع المائل والماضي الممتد ، وبحول هذا الموقف لضالغ الشاعر ، ففي حين انتهى في نهاية الحركة السابقة متذبذبا على حافة الهزيمة المنكرة ، بدا في هذه الحركة وكأنه يتهيأ « لفعل » جديد :

أجيشك تحملي صهوات الرؤى المعلمه
بكفي سيفك ،
أحمله عن يمامين قبلي
مضوا في هوك ،

وغطوا ثراك
وفأخو مباخر تمسح بالعطر أحزانك المظلمة
وما زلت شاخصة كالشواهد فوق القبور ،
كوجه الخراب في ليلة معتمه

وهذا « الفعل » الإيجابي لا يبقى هكذا مجرد إمكانية ، بل يصبح واقعا عمليا في الحركة الثالثة من القصيدة ، وهي حركة تصور الشاعر فعلا في مرحلة العمل . لقد نزل الفارس إلى الميدان ليعيد بناء الحياة على أساس ممكن ، مستمدا عدته من الماضي ، ومعتمدا على ركن شديد من الحاضر . ولكنه يتعرض في ذلك لنوعين من العقبات أحدهما متوقع :

عرفت اختلاط المسالك
بليلة المدلجين
وطعم المرارة في طعنات الجبان

وأما الآخر فهو مفاجأة له . لقد وثق بالمدينة الرمز (الحياة) ثقة تتجلى في قوله : « أطاعن ثبت الجنان - وظهري إليك - أمنت فجاءت هذا الزمان » ، ولكن الأمر تكشف عن وجه المدينة القبيح ، وهو الوجه الذي يتجلى للشرنوبي والبياتي (مع اختلاف في زاوية النظر) .

حين تكشف المدينة عن وجهها القبيح ، ويزول قناعها المزيف ، ينشع الوهم ، ويسود الغضب . ولكن هل هو منصب هل الموضوع الخادع أو النفس المخدوعة ؟ أيما ما كان الأمر فنبرة الهجاء ترتفع بأطراف في القصيدة ، وهي تدور حول محورين هما الإحباط الدائم للإصلاح بإعراس صوت المصلحين ، ثم تكبيل الحرية (ويمكن أن نقول بالطبع إن هذين المحورين هما عند التأمل محور واحد) . ونبرة هجاء المدينة تصاحب هنا - وهذا شيء معتاد - بامتياز الشاعر ، وتنتشر الواقع له ، لأنه المنتهي « (الذي لا كرامة له في وطنه) :

وما أنت ،
عارية تسترين البقايا
تكشف وجهك لي
وتساقط جلدك ،
هذا الخبيء وراء مدى الاقتعه
وجدتك راجمة الأنياء
ومخرسة الألسنة
وجدتك عاتية القهر ،
شائعة المعهر
فاسدة الأمكنة

لقد كان « الكشف » كاملا ، وانقشاع الهم نهائيا لذا لم يبق سوى رد فعل أخير في القصيدة . وهو يتم في حركة ذات مستويين ، أحدهما متحرك وهو « الهروب » - أو بعبارة أدق محاولة الهروب - إلى الماضي . وقد هيأت القصيدة ببنيتها السابقة الجولان يكون هذا الهروب إلى الماضي وحده ، وذلك حين أبرزت الحس التاريخي البطولي دون سواء . على أن هذا الهروب إلى الماضي ذاته يبدو غريبتي ، ويأتي عدم اليقين هذا من عبارات مثل « وارتد » (دون مرجع للارتداد) ومثل الخيرة الماثلة في عبارة « أين المفر ؟ » ، ولكنه على كل حال يضع نقاء الماضي في مواجهة الحاضر (الميء بالشوائب) :

وارتد ،
أين المفر
وأين براءة حلم تنقص
خطو توقف
عمر مجاعده مبهم

أما المستوى الآخر فهو مستوى ساكن يعبر عن وضع أسوأ حتى من وضع الهروب ، وهو وضع « الفخ » أو « المصيدة » أو « الدائرة المحكمة » . تلك الحالة المتجمدة التي تشير إلى وضع يتجاوز حد « انقشاع الهم » وخيبة الأمل . لكان الإحباط الذي تقدمه المدينة أنواع ، وأبعدها هذا النوع الذي يجد الشاعر فيه نفسه وقد وقع في أسر « الدائرة المحكمة » ، لا يستطيع الفكك منها ، ولا يستطيع استيعابها ، فضلا عن تغييرها . وهذا هو معنى اللحد العميق القرار الذي « أعدته » له المدينة في نهاية المطاف :

وأسقط ،
تسعين في لاذرادي
ولحدا عميق القرار ،
وفخا ،
ودائرة محكمه

(٧)

تصطدم « براءة الحلم » التي يأتي بها الشاعر إلى المدينة - دائما - بجهامة الواقع ، وانقشاع الهم ، ولكن هزيمة الشاعر ليست دائما مطلقة أو نهائية ، فهو أحيانا ينجح في تحقيق « موقع قدم » في عالمه الجديد ، فيبدو غازيا منتصرا ، ولو على نحو مؤقت . في قصيدته « إلى أبي من عواصم الموت »^(٣٠) يدخل فولاذ الأنور عالم المدينة بسطر شعري تمهيدي طويل ، يكون فيه الأب « رمزا مزدوجا » للأمس الذي يشرق بظمائية الغد ، في حين تكون المدينة خط البداية في رحلة من رحلات الضياع المؤقت . هنا يبدو الماضي ثابتا (رمز البقاء) والحاضر متغيرا (رمز الضياع) ، ويكون معنى هذا

(٣٠) فولاذ عبد الله الأنور . ديوان : شارات المجد المتلفعة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١١ - ١٦ ، والنظر لقراءات التحليلية للديوان المنشورة بمجلة « العربي » الكويتية ، ديسمبر ، ١٩٨٧ ، ص ١٦ - ١٢٠ .

أن الغد يمكن أن ينهض على أساس الأمس ، أما الحاضر الذي لا جذور له في الماضي فلا مستقبل له . والإحساس بالضياع على كل حال هو الذي يولد كل تلك المشاعر في ذلك السطر الشعري الطويل :

سيدي ،
هو آخر خطوي على الأرض ،
أعرف أن الزمان يمر ،
وأنتك تولد في كل يوم ،
وأني أموت ،
وأنتك تشرق بين صحارى المشيب
وأغرب بين حقول الشباب ،
وتقضي بيارك العمر ،
أبقى بمنطلي المنكبوت ،
وأنتك تمتلك الغد ،
والغد من مهجتي يتسرب ،
والأمانيات تفوت ،
وأنتك كل الهداية ،
أني بعض الظلالة ،
أنتك حزن (المحطات) إذ تترقب ،
أني طيش (القطارات) ،
إذ أتغرب يا سيدي وأضيع .

ولم يكن اكتشاف زيف المدينة هو المعضلة ، ولكن المعضلة أصبحت استحالة الفكاك من أسر المدينة ، ومن ثم حتمية « اللارجوع » ، وتلك هي القضية التي يحاول فولاذ الأتور أن يصنع منها شيئا . لقد ظهرت المدينة على حقيقتها غيبية كل الآمال ، ولكن - وبإلغرابة ١ - ظهر متزامنا مع غيبية الأمل شعور مؤكد باستحالة الدوران على الأعقاب . ولكن هذا الشعور المؤكد يبقى في هذه المرحلة متوازيا مع الشعور بالضياع ، فلا يتطور إلى أي فعل إيجابي :

مدن من صقيع ،
شدني زيفها أول الأمر ،
حتى توهمت أني ،
سأجمع دفة الطموحات منها ،
وأرجع بالوعد ،
هل تعلم الآن ألا أرجوع ؟

هذه مدن الفقد ،
داخلها لا خروج له ،
إنه ضائع في هياكلها ،
ميت خرب القلب
محترق في الضلوع

واستحالة الرجوع تأخذ في القصيدة صيغاً شتى ، بعضها متصل بالتراث الديني (عودة يوسف ليعقوب في مقطع من مقاطع القصيدة) ، وبعضها متصل بنفايات « التقدم » في المدينة (ارتباط الوسامة بالقمع في المدن العصرية) وبعضها متصل بحسابات المدينة التي تقوم على الربح والخسارة ، وهي في الواقع المعنوي خسارة مطلقة (اندراج كل شيء - حتى المشاعر - في سجل التجارة في مقطع آخر من مقاطع القصيدة) . وتندرج القصيدة - بأسلوبها هذا - نحو تأكيد الضياع ، واستحالة التكوّن حتى تصل إلى صياغة « معادل موضوعي » للارتباط الألي بالجريدة التي تظهر كل يوم بطريقة أوتوماتيكية . على أن ذلك المظهر نفسه هو الذي يسلم في النهاية إلى البعد السياسي المتساوي ، فيتسع مجال الرؤية صانعا رمزا مزدوجا للشقاق في مستوى الأفراد ، وفي مستوى الأسر ، وفي مستوى الحكومات :

أنا لا عائد
إنني قد تيقنت في غربي الأبدية ،
في كل يوم أفك وثاقا ،
لأسقط يا سيدي في وثاق
كل يوم أحن إلى ظل حميرة ،
أو نفير قطار
فتحتجزني صفحات الجرائد ،
للطباعات الجديدة ،
من أول الأطلسي ، إلى ربوات العراق .
كل يوم مؤامرة وإتفاق
.....
ويبقى عزائك في سنوات الجحود
وفي أسميات الفراغ
يا بني لي الله يرأب هذا الشقاق .

وتتجاذب عناصر القرية وعناصر المدينة الشد والجذب ، ومع أن خيبة الأمل القروية تبدو واضحة ، واحتمالات الهزيمة تبدو عالية ، فإن النخلة (رمز القرية العتيق) تنتجح - فيها يبدو - في غزو العالم الجديد . والمقطع التالي من

قصيدة: « سقوط المدينة النحاسية »^(٣١) دليل على إيجابية الفعل الشعري في موضوع الغزو القروي للمدينة ، فلول مرة لا ينكسر العنصر القروي أو يهرب ، ولأول مرة يكون هجاء المدن تهديدا بفتحها لا سقوطا على بابها أو في دروبها :

فلا تفرحي الآن أيها المدن الخائضية ،
نخلته الآن ، تعلن إقلاعها للميادين ،
ثاني عملة بعبير من الأرض ،
يفرق كل التماثيل ،
لا تفرحي هوأت ،
على منكبيه تراب وعشب وفاس .
هوأت وإن غاب لا يجتويه النعاس .
إنه طالع في سواء على الدرب
يفرس أمشابه في الرخام
ونخلته في البلاد النحاس .

يعد الشاعر لمركته الفاصلة مع المدينة ، فيبدو الآن في حالة من « الانتماع الحذر » بها . لقد تبدد حلم العودة ، ولكن وضعه الجديد لا يزال قلعا ، ومع ذلك تنمو جذوره في البيئة الجديدة في خفاء . إنه يكتب قصيدة سرية ضد المدينة ، ومع ذلك نرى وشائج تنمو (وراء أحجار المقطم ، أو على العشب الملامس للمراكب) ، وهي وشائج تزداد قوة بالخطاب المتصل في قصيدة « اشتباك بالمدينة »^(٣٢) التي توجه كلية إلى فتاة « مدينة ساحلية » . لقد حلت محل الوشائج القروية القديمة التمثلة في الرسائل التي لم ترسل إلى الأبوين وشائج جديدة موجهة إلى المدينة هذه المرة :

شقيقتي الصغرى تكتابني
تلح على إيابي للجنوب ،
نسيت شكل عناقها السنوي لي ،
وهديتي في عيدها ،
ذهبت إلى أذن المراهقة الجموح ،
على سطوح الحى .

ويتبرز عناصر المدينة على نحو حاد ، لتعوق - على نحو أكيد - أحلام العودة ، بل لتمهد للقضاء عليها في نهاية الأمر . وبلا حظ أن العزيمة القروية التي كانت نشطة جدا أول الأمر تحولت - في مجرى القصيدة - إلى شعور واهن ، فالفرار بالعودة يحبطه أوهى شيء (أسفلت المدينة) :

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٩ .
(٣٢) ثمل - فيها أهية بطيخ وشائج القرية ، وتغلغل وشائج المدينة - كيف أن المتعلق كان سرياً - لي منهدداً بما فيه الكفاية - والان أصبح أكبر تهديداً (يكاد يكون نسبياً نسبياً) .

أخرج في دخان الحانة الزرقاء برّيا ،
 يقرر أن يعود إلى العشيرة ،
 آه كيف أفك عن قدمي
 أسفلت المدينة

ويظهر تخطيط الشاعر في المدينة واضحا في صورة البحث عن صديق ، والمفارقة الكائنة في عبارة « صديق قاهري »
 مفارقة غير خافية ، فهي تنفي إلى نوع من « عشية المحاولة » ، تلك العشية التي تنفي بدورها إلى إحباط جديد .
 لكن العبارة تقول : كيف يمكن أن يكون صديقا من هو قاهري أو كيف يمكن للقاهري أن يكون صديقا ؟ ونتيجة
 المفارقة مضمنة في العبارة الشعرية التي تقول « بالقمع الحضاري المباغت » :

أبحث عن صديق قاهري
 كي أشد خناته عمدا على طرف المدينة ،
 ثم أنتزع اعترافا منه ،
 بالقمع الحضاري المباغت

ما الذي حدث بعد كل هذا الشد والجذب ، وهذا الصراع غير المتكافئ مع المدينة من أجل غرس النخلة في
 ميادينها ؟ لقد فقد الشاعر صفاته التي جاء بها بالتدرج ، واكتسب - بالتدرج كذلك - بعض صفات المدينة . ولقد
 تسرب سم المدينة إلى دمه الريفي النقي ، وبدا وكأنه « دراكيولا » جديد . لقد أصبح هو ذاته رمزا لشور المدينة وآفات
 بعد أن كان ضحية لها :

عمي صباحا يا حبيبة ،
 وامنحني بعض معطفك القديم وذرني ،
 نخيشي عن عينك في الصباح ،
 وبارحني
 طالما في حوزتي حبر
 ودمع ،
 واشتباك بالمدينة فاحلرني .

(٨)

ليست مدينة حامد طاهر مدينة رومانية ، كمدينة تخيمر أو ناجي أو حتى الشرنوب ، وهي ليست مدينة
 « واقعية » بالمعنى الذي نجده في بعض مراحل شعر البياتي ، كما أنها ليست رمز الضياع وفقدان البراءة بالمعنى الذي قد
 نجده عند حجازي وفاروق شوشه وفولاذ الأتور ، وهي أبعد ما تكون عن أن تكون مدينة الحزن بالمعنى الذي نجده عند
 صلاح عبد الصبور . إنها مدينة خاصة ، لها سمات من كل ذلك ، ولكن لها بعدا أسطوريا يتأرجح بين الحقيقة

والخيال . ومدينة حامد طاهر هي القاهرة دون سواها . لقد جرب الحياة في مدينة كبرى هي باريس ، ولكن انظر كيف وجدها : براق ، متعددة الألوان ، مشبعة بالدخان والنيب والضوء ، ولكنها - وليتبني كل أحد - تخاليل عشاقها بشيء توهمهم أنها ستمطيها ، ولكنها - وفي اللحظة الحاسمة - تفلت من بين أيديهم عائدة إلى استكمال زيتنها : البريق ، والألوان ، والنيب ، والضوء . وهكذا تدور حياتها . إنها ليست لأحد . إنها ليست فحسب « مدينة بلا قلب » - كقاهرة حجازي - فقلبيها موجود ، ولكنه حجر ! :

باريس مهرجان فنة ، وتاج مملكة
تخطف كالطاووس .. ألف ريشة ملونه
وحيثما يجتمع العشاق حولها
ويصحب النساء بالدخان والنيب
تكشف عن ساقين يقطران ضوءا
ترقص حتى الفجر فوق منضده
وعندما يحسبها السمار أنها سترقى
على ذراع عاشق متيم
تمشي إلى المرأة في خفر
وتستعيد وضع شعرها الذي تهدلا
باريس قلبها حجر . (٣٣)

ما الذي يفعله النساء بقاهرة حامد طاهر ؟ إنه يخفيها ليحييها . إنه يوقف فيها نوعا من « حياة الطبيعية التي تعبر عنها قصيدة « مدينتي في المساء » (٣٤) بمرور خاصة لها قوتها في الشعر المعاصر هي رموز الطيور والأطفال والناس عموما ، ثم بأسطورة عميقة في معنى تجدد الحياة و « توالدها » هي أسطورة السندباد وشهرزاد . في الليل - إذن - يكمن سر من أسرار حياة القاهرة . وصحيح أنه يحاط بظلال غير مستحبة من « الحمر والحشيش والأهات والدخان » ، ولكن هذه هي الحياة . في الليل تبدو القاهرة ذاهلة عن كل شيء ، ولكنها في واقع الحال مشغولة بنوع آخر من صنع الحياة ترى هي فيه كل شيء . وتقوم الطيور والأطفال بدور « العنصر الفعال » في مطلع القصيدة في حين تكون النساء بؤرة الفعل الشعري فيها بعد :

أسطورة هو المساء في دروب القاهرة
يسقط كالنسر فيخفي ظله المآذن المبعثرة
وينحني بكبرياء
فوق حواظ البيوت ، يدخل التوافذ المنتظرة
يلف أذرع النساء يرتقى على مقاعد مكسرة
يذهب بالأطفال مبعدا مخلقا على سحائب مهاجرة

(٣٣) ، (٣٤) حامد طاهر ، دوران حامد طاهر ، مطابع سجل العرب ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٤ .

تأتي النساء عنصرا من عناصر المطلع ، ويأتي الرجال في صلب القصيدة ومعهم النساء ، وعناصر أخرى أساسية : الخمر والحشيش والدخان ، وعناصر مساعدة : الأقراط والأساور الملتزمة . هذا على حين يلف الجو الأسطوري المنظر كله :

وعندما يعود بالرجال شاربين مجهدين
يدغدغون الأرض في ثناؤب ويطء
ينفث ريح الخمر والحشيش
وتلتقي الأهات بالدخان ،
والعيون بالأقراط والأساور الملتزمة
« يا شهرزاد أمسكي عن الكلام
الليل للمضاجعة
وليأكل الرخ العظيم سندباده
فعلنا وله »

يرد الصباح كل تلك العناصر الفطرية الفعالة الى عناصر أخرى « عصرية » لها نظام مختلف تماما : « بائع الألبان والجرائد » ، وعندئذ تصحو القاهرة لتمارس العيش طبقا لقواعد هذا النظام المختلف :

يسحب هذا الليل ظله عن البيوت
عند صباح بائع الألبان والجرائد
في نعمة معتصره
تفتح عين القاهرة

وليست المدينة سوى أهلها ، وليست القاهرة سوى ساكنيها . ولتلقط حامد طاهر أحد سكان قاهرته « العادين » - ناظرا إليه من زاوية تلقائية واقعية بسيطة - ويتنبهه نفسيا وجسديا مدة يوم كامل ، مسجلا في ذلك - دورة حياة المدينة ، ومشيرا في خلال ذلك الى قيم اجتماعية وإنسانية تتردد في لمحات بين هموم الفرد ، وهموم البيئة ، وهموم الحياة عموما . هذا إنسان من عرض الطريق يقتحم الحياة في المدينة من باب الوظيفة ، وترتبط مشاعره بخيوط عدة ، ولكنها تتجمع كلها في بؤرة « مكثفة » هي رؤيته لمدينته « القاهرة » .

في قصيدة « السابعة دائما »^(٣٥) يبدأ إحساس هذا الإنسان العادي بدورة الحياة في المدينة من حيث البداية الطبيعية (بداية النهار) ولكنه يبدأ طبيعيا تلقائيا - بل وروتينيا - الى أقصى حد . غير أن هذه « البساطة » الظاهرة تتحسن طريقها الى نوع من التعقيد وذلك حين تتشابك عناصر حياة الإنسان الفرد بعناصر حياة الآخرين ، وذلك أولا

(٣٥) اعتبرت في هذا الجزء على المقدمة التي كتبت قد كتبها الديوان « نالدة في جدار الصمت » الذي ظهر منذ سنتين ، متضمناً هذه القصيدة لحامد طاهر ، وبصاغة أخرى له ، ومتضمناً قصائد لزميلة محمد حسنة وأحمد درويش .

وقبل كل شيء من خلال ما يعرضه عنصر «صناعي» في المدينة، هو «الجريدة»، من إشارات مالية وعاطفية. وينتهي المقطع الأول في القصيدة على نحو مختلط فيه القشرة اللاهية بالعمق الجاد فيرهص ذلك بما ستكون عليه حياة المدينة من تعقيد قد يتزيا بزى البساطة، ومن مأساة قد تتزيا بزى الملهاة:

يلد «المنبه» في السابعة
فأفتح عينى من حلم ليل ثقيل
وأسحب من تحت بابى الجريدة
فتمسحها نظرة خاطفة
يحدثني الحظ عن صفقة رابحة
وأن أوقن في جانب العاطفة
ولكننى أحمد الله حين أشد قميصى فألقاه
لم تتسح بعد بإقائه الناصحه

وهذه المفارقة التى انتهى بها هذا المقطع هي التى تسمى الجبر لتطور الموقف في المقطع الثانى على نحو أكثر مفارقة، يجعل من هذا الشخص العادي - بل التافه - (مبلغ أملة ألا يضطر إلى تغيير قميصه لانساخ ياقته) بطلا، ولكنه بطل من نوع «ساحر» على كل حال. إن بطولته تتجلى في ميدان «حرب» ليس أكثر من «مركبة عامة»، وإن الانتصار الذى يحرزه في هذه المعركة ليس أكثر من الظفر بمقعد في هذه المركبة. على أنه نتظرنا في نهاية المقطع مفارقة جديدة هي تحلى «البطل» عن غنيمته طائعا مختارا لجارته الجامعية، وذلك لقاء ابتسامة! وهذا المقطع مليء بالتوترات، وبالواقف الفرعية المتأزمة من «حشر النفس» في المركبة، ثم «مدافعة الآخرين»، ومن «التفكير» الذى يفضي إلى «فعل» (أفكر كيف.. أحب بكل اندفاعي)، ثم «الأنفاس المجعدة» التى يقابلها ما يناقضها (هادئة وأدعة). ومن «شقاء البشر» الذى يقابل بما يناقضه من راحة الجهاد المتمثلة في عبارة: (على صدرها تستريح الكتب). وحين يتطور الموقف على هذا التحويص هذا الشخص العادي - بل التافه - عملاقا في أعيننا، فيه من الغرابة والدهشة ما في كثير من الشخصيات المشهورة في الأدب (من مثل أكاكى أكاييفتش في معطف جورجول، وستيفن ديدالوس في بوليسيس جيمس جويس) التى تحارب معارك وهمية، وتحلق لنفسها «محور حياة» حيث لا محور على الحقيقة، ولا حياة:

أجيء المحطة
أحشر نفسى بين الزحام
أدافع راحة الواقفين
أفكر كيف تسير بنا المركبة
وحين تلوح أحب بكل اندفاعي منتزعا مقعدا
وبينا أعالج أنفاسي للمجهدة
أشاهد جاري الجامعية تصعد

هادئة وادعه

على صدرها تستريح الكتب

وفي شعرها وردة يانعه

أسارع أمتحها مقعدي

لتمنحني بسمه رائعه

ولا يزال الموقف يصعد حتى يبلغ مستويات جديدة من « النقد الاجتماعي » ومن التحليل الشعوري لإنسان المدينة . وتبلغ « المأساة اللاهية » لهذا الإنسان ذروتها حين يحدث ذلك النوع من الانفصام العميق بين مشاعره وعمل حواسه ، فتبدو كل ناحية في واد ، همومه الحقيقية في جانب ، ومقتضيات وظيفته في جانب . إنه يجيأ في اتجاه « معاكس » تماما لاتجاه حياته المهنية ، وهذه هي قمة الاحباط المأساوى الذى يعيش به إنسان المدينة :

وفي « المصنعة »

أعيش بكفى وعيني بين الآلات

ليس لهم غير هذا لذتي !

مئات المطارق في الصدر تهوي على كل حلم جميل

ويحتقن أن ديني ثقيل

خطاب أبي عن ضرورة إرسال بعض التقود

حداثي الجديد يؤجل للمرة الرابعة

وحين تنتج القصيدة في وضعنا في هذا الجو المسرف في القناتمة تفلت منا خيوطها - فجأة - الى موقف « ترويجي » مقابل ، يفتح نافذة في جدار اليأس فيؤكد المعنى الغريب لذلك المزيج « المأساوي - الملهاي » الذى ينتقل بنا من حال الى حال ، والذي نسميه - أو يسمى لنا « المدينة » (أولنقل : الحياة !) :

أحبك يا قاهره

أحب شوارعك الواسعه

أحب ميادينك الفاخره

مقاهيك ، نسوتك الغائتات ،

يضيقن خطواتهن ، ويفهق منهن أغل العطور

أحبك لكن رأسي يدور

لقد وجد هذا الإنسان المطحون راحته النسبية شعوريا في صورة صنعها خياله للمدينة (القاهرة) ، مدينة الشوارع الواسعة ، والميادين الفاخرة ، والنساء الغائتات . ونحن نعلم أنه ليس له في الحقيقة من هذه المدينة نصيب ، ولكن حبه لها حب ثابت ، فمادما يعنى التعلل بالوهم سوى أن المدينة تهيء لنا دائما إحساسا جديدا ، يخرجنا من عنق أزماننا

الخاصة ، ويساعدنا على الاستمرار في الحياة ، وتلك هي « النعمة في ثوب النعمة » التي تجود بها « المدينة - الخيال » على المعذبين من ساكنيها ، أو تجود بها « المدينة - الحياة » على المعذبين في الأرض من بني البشر . كان حامد طاهر يريد أن يقول لنا إنه بوسع الانسان أن يصنع أسطوره اليومية الممتعة الموازية لحياته اليومية القاسية ، وذلك على نحو لا يخطر في التحليل اليومي المادي المنطقي على بال .

على أننا نحس - برغم ذلك - أن كل « انفراج » في هذه « المدينة - الدنيا » إنما هو انفراج مؤقت ، وأنه عما قريب ستجتمع العناصر الضاغطة من جديد بمجيء الظلام (الليل) تنمقد سحب الرثابة (تأوي خطاي) على نحو حتمي يتمثل في (الحجرة القابية) ويسلمنا ذلك الى الضياع (مغامرة ضائعة) ، ويكون نوم يقابل الصحو الذي بدأت به القصيدة ، في حين يقف رمز الزمن (المنبه) موحدًا بين طرفي التجربة . لقد انتهت حلقة ضائعة من حياة المدينة ، وعما قريب ستبدأ حلقة أخرى مصيرها للضياع :

مع الليل
تأوي خطاي الى الحجرة القابية
عشائي خبز وجبن
وبعض الفواكه أكلها قارنا في كتاب عن « الحب »
أو عن « مغامرة ضائعة »
يغالبني النوم ،
تضبط كفي « المنبه »
للساعة السابعة !

(٩)

تحتل المدينة المغصوبة ، والمدينة المحاربة مكانة مرموقة في رؤية الشاعر العربي المعاصر ، وتتراوح رؤيتها بين طرفين ترى في أحدهما وسيلة من وسائل تحريك العواطف الوطنية ، ولكن على نحو خطابي مباشر ، لا يصنع رمزا ، ولا يرسي إحساسا ، في حين ترى في الطرف الآخر صورة فنية ، ويدلها شعريا ، يبقى غفورا في الذاكرة . (٣٦)

في ديوان « أحبك أولا أحبك » (٣٧) تتجسد « قدس » محمود درويش كيانا ذا ثلاثة أبعاد ، بعد مرسوم (ترسم القدس) ، وثان مكتوب (نكتب القدس) ، وثالث منطوق (ونغني القدس) ، وهذا يقى من حيث المبدأ أن القدس كيان بعيد المثال ، يطال الآ - فحسب - يعمل من أعمال الخيال ، ومادما لا نستطيع أن نعيشها واقعا فلا أقل من أن نحفظ بها صورة فنية .

(٣٦) من أشهر المدن المغصوبة والحاربة القدس ، وبور سعيد ، والسويس . وثاني القدس بطليحة الحال في المقدمة ، فمحتها لدمية متجدة ، وجرحها لا يزال هائرا ، تلغوها بورسعيد ، التي انقلت في الشعر بعداً حاسياً لا يملكه الانسان . لكن الرمز الشعري - في ثراوت بورسعيد قليل . أما السويس فقد ظفرت بكم شعري لليل نسياً ، ولكن كيفة تناولها في قصيدة أمل نذل حقت لها . عندي - مكاناً جديراً بالوقوف لديه في شعر المدينة .

(٣٧) محمود درويش . الأعمال الشعرية الكاملة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ط ٣ ، ص ٥٥ وما بعدها .

في القدس الصورة المرسومة تنتشر عناصر التكوين على مساحة واسعة ، بعضها لوني (خط داكن الخضرة) ، وبعضها تشكيل (صليب واقف) ، بعضها مكاني (من خلف القناطر ، وفضاء واسع) وبعضها زمني (تاريخ شاعر) ، بعضها ثابت (إله يتعرق) وبعضها متغير (عصافير تهاجر) ، بعضها محسوس (البرقوق - القناطر) وبعضها مجرد (الدهشة) ، وهذا كله يرمز إلى غنى الموصوف بتعدد أوصافه . على أن المسألة ليست في تعدد الأوصاف فحسب ، وإنما في تألفها ، وانسجام توزيعها على الموصوف . والهدف هو استحضار تلك الصورة « المستحيلة » بأسلوب « مستحيل » يجمع « المتناقضات » التي تصل في أذهاننا حد الغموض والعبث . ومع ذلك نخرج بصورة خيالية شديدة الواقع على النفس . لقد كشف ضياع القدس عورة المحارب بالسلاح (الجندي) كما كشف زيف ماضي المحارب بالكلمة (الشاعر) :

نرسم القدس :

إله يتعرق فوق خط داكن الخضرة . أشباه

عصافير تهاجر

وصليب واقف في الشارع الخلفي . شيء يشبه

البرقوق والدهشة من خلف القناطر

وفضاء واسع يمتد من عورة جندي إلى تاريخ شاعر .

وفي « القدس » المكتوبة توزع عناصر اليأس والأحباط على مساحة واسعة كذلك : (الأمم يكذب ، والثائر يهرب ، والكوكب غيب) ، وهي مساحة تسمع الناس (المغنين والباعة) ، (الأممكة الأرزقة) ، وما بينهما من معان (القبل السابقة) . وهذه الصورة الكتابية تنبض على دعامين ، إحداهما أسطورية (وطروادة التحقت بالسبايا) والأخرى حسية (الصخرة الناطقة) ، وهما صورتان تعملان معا على إشاعة الجو القائم ذاته ، ويأتى (الجدار الجديد) ليؤكد كل ذلك ، ولكنه - وهذا مهم - يشتمل على (شوق جديد) ، وإذ يقترن هذا الشوق الجديد بالصاعقة يصبح من التأثير انتهاء هذه الصورة المكتوبة بالنار والصاعقة :

نكتب القدس :

عاصمة الأمل الكاذب . الثائر المهارب . الكوكب الغائب

اختلطت في أزقتها الكلمات الغريبة ،

وانفصلت عن شغاف المغنين والباعة القبل

السابقة .

قام فيها جدار جديد لشوق جديد ، وطروادة

التحقت بالسبايا . ولم تقل الصخرة الناطقة

لفظة تثبت العكس . طوى لمن يجهض النار

في الصاعقة .

وفي القدس المنطوقة تفتقر القيمة الانسانية الأولية (الأطفال) بقيمة مضادة لها (السلاسل) ، وإذا كانت الطفولة هي الحرية فالسلاسل هي ما يقيد الحرية . ولكن ماذا عن الانفراج المتفائل الذي نحسه في (ستمودون الى القدس قريبا) ونحسه - على نحو أقل - في (وقريبا تكبرون) ؟ أهو انفراج حقيقي ؟ قد يساعد على هذا الفهم عبارة (وقريبا تحصدون القمح) ، ولكننا نواجه بما يضعف تأثير هذا الاتجاه الدلالي حين يتحول الحصاد الى شيء من ذاكرة الماضي . وعلى كل حال فإن هذه الصورة المتشابهة تمضي صاعدة نحو ذروة يصبح الدمع فيها سنابل ، ثم يفيض المعنى بعد ذلك فيضانا حين تعتمد الدلالة على الإيقاع الغنائي وحده ، فتصبح الصورة الصوتية الغنائية هدفا مقصودا . والغناء غناء ، ولا تحتاج فيه الى الدلالة المعجمية ، وإنما المهم فيه هو الحالة الموسيقية الموقعة التي يجلبها الى أذاننا . ومن ثم الى نفوسنا - هذا الغناء . والصوت الموقع يتدرج بنا من محض التكرار (وقريبا .. وقريبا .. وقريبا) الى تلك الصيغة التي توقعنا في البهجة المطلقة (هملويا .. هملويا) :

ونغني القدس :

يا أطفال بابل

يا مواليد السلاسل

ستمودون الى القدس قريبا

وقريبا تكبرون

وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي .

قريبا يصبح الدمع سنابل

آه يا أطفال بابل

ستمودون الى القدس قريبا

وقريبا تكبرون

وقريبا

وقريبا

وقريبا

هملويا

هملويا !

حين تزايل محمود درويش نبذة الغضب ، ويتفرغ لقلبه الشعري ثاق إلى « المدينة » في إطار جديد ، فإيراه - عندئذ - بعين رمزية فاحصة ، نحتاج في الكشف عنها الى تتبع نسج العمل الشعري ، « وفك الاشتباك » بين خيوط الرمز ، كما نحتاج في الكشف عنها الى مستويات من القراءة لنصل الى قلب هذا العمل . في قصيدة « المدينة المحتلة » (٣٨) لا نواجه شيئا يومي « مباشرة الى مدينة ، وإنما نواجه معادلا حسيا لذلك هو صورة طفلة وأم ، وبينهما تتولد

المأساة . ومكونات هذه المأساة كثيرة ، منها المساء الذى يقرب بعنصر آخر يكون قلب هذه المأساة وهو الحريق . ونحن نعلم بخبرتنا العادية أن الحريق نار ، وأن النار مضيئة ، ولكننا نعلم أيضا أنها مضيئة لأنها محرقة . وفي معترك هذه العناصر المختلطة تولد القصيدة ، وهو ميلاد إشارى ، يختلط فيه الرمز القريب (احتراق الأم) بالرمز البعيد (ضياع المدينة الأم) :

الطفلة احترقت أمها

أمامها

احترقت كالمساء

وبعد تلك السطور الافتتاحية ينتقل الرمز في عمله من القريب المحسوس الى البعيد غير المحسوس ، إذ ليس حريقا ماديا ولا شخصا ذلك الحريق الذى تتولد عنه « الشهادة » :

وعلموها : ليصير اسمها -

في السنة القادمة -

سيدة الشهداء

وليست شهادة عادية تلك التى تقترب بالعودة . وصحيح أن العودة مشروطة بشرط ، ولكن ياله من شرط ! إنه ليس أقل من موافقة الأنبياء . في هذا الجويتسع المعنى ، منتقلا من الخاص الى العام ، ومن المادى الى الروحي :

وسوف تأتى إليها

إذا وافق الأنبياء

وتعود اللازمة لتساعدنا بتكرارها على استحضار الموقف المبدئى من جديد :

الطفلة احترقت أمها

أمامها

احترقت كالمساء

ويتجلى الضياع عميقا وشاملا في صلب القصيدة ، وهذا هو المعادل الرمزي لضياع المدينة . وهو ضياع آيته تبدل الطابع الأولى للأشياء ، فالطفلة لا تحب القمر ، ولا الدُمى . ويمضى هذا التبدل صاعدا ، فالطفلة تقتل القمر كل مساء . وتنقسم النفس البشرية في صورة تلك « الخيالات » التى تأتى الى الطفلة ، معمقة الاحساس بالضياع وسيادة الظلام (قتل القمر - احتلال المدينة) . وتبرز المعالم شيئا فشيئا مقدمة صورة المدينة من بعد (البرزخ والجدوع الشجر) ، وهى تقدمها من بعد لأنها « المدينة المحتلة » ، وهى المدينة الأم التى استشهدت فالتحقت بالأنبياء ، ولكنها انتهت « في القبر لا في السماء » ، ولقد زال بذلك كل وهم عنها وكل عزاء :

من يومها ،

لا تحب القمر

ولا الدُمى

كلها

جاء المساء صرخت كلها :
 أنا قتلت القمر
 لأنه قال لي .. قال .. قال :
 أمك لا تشبه البرتقال
 ولا جذوع الشجر
 أمك في القبر
 لا في السماء

وتتكرر « اللازمة » من جديد ، مؤكدة أننا قد عدنا من حيث بدأنا ، وأن الضياع الذي اكتملت معالاه باق
 ومستمر ، على نحو متكرر ثقيل :
 الطفلة احترقت أمها
 أمامها
 احترقت كالمساء

(١٠)

ترتبط مدينة أمل دنقل بالإنسان وبالمستقبل على نحو وثيق . وهي قد تقهره وتطحنه ، وتصير صوته صدى ،
 وتنال من روحه ، فتكون عنصر هدم لإنسان يرمز إليه بالروح المقهورة ، والحكم القاسد ، والرجولة القومية المسلوطة .
 حين أسمر المتنبي (الشاعر) فقد الصوت رسالته بتحوله الى صدى ، وكون صاحبه على وعي بذلك لا يغير من طبيعة
 الأمور شيئاً . يقول أمل دنقل في قصيدة « من مذكرات المتنبي » (٣٩)

أكره لون الخمر في القئينه
 لكنني أدميتها استشفاء
 لأنني منذ أتيت هذه المدينه
 وصرت في القصور بيفاء
 عرفت فيها الداء

والمدينة جاحدة ، تنكر الضوء « والتوير » ، وهي تعلم أنه ليس كصوت الشاعر شعاع ضوء ، وباعت تنوير .
 لذا فهي توعد أبوابها ، غير مستجيبة لطرقات الشاعر عليها ، وبذلك تقف - وهي المدينة - ضد المدنية :
 كنت لا أحمل إلا قلماً بين ضلوعي .
 كنت لا أحمل إلا قلمي
 في يدي خمس مرايا
 تعكس الضوء (الذي يسري إليها من دمي)

(٣٩) أمل دنقل - ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » ، الأعمال الكاملة : نشر مدبري ، ص ١٤٧ ، ويقول المتنبي .

يسحقون	في	الطبيب	أكلت	شيئاً	وداك	في	شرايبك	والطعام
وبا	في	طب	أني	جواد	أضر	بجسمه	طول	الجمام

طارقا باب المدينة :

- « افتحوا الباب »

فما رد الحرس

- « افتحوا الباب .. أنا أطلب ظلاً »

قيل : « كلا » .^(٤٠)

على أن صورة المدينة تتغير كلية عند أمل دنقل ، وذلك عندما تكون مدينة عمارية . هنا توفر لها المدينة موضوعاً شعرياً أثيراً ، يفتح فيه تفاصيلها ، ويتغلغل في « فئات حياتها » ، ويواجه المواقف ، ويحلل الشاعر ، ولا يزال يفعل ذلك حتى ينجح في العثور على معادل شعري ملائم . وفي قصيدة : « السويس »^(٤١) عمل أمل دنقل من « داخل الموضوع » ، مازجاً أحاسيسه الخاصة بحياة المدينة في ماضيها وحاضرها .

تتكون هذه القصيدة من قسمين وخاتمة ، في القسم الأول يشكل الشاعر علاقته السابقة ، وخبرته الماضية ، بالمدينة ، وفي الثان يصور رؤيته لحاضرها ، وفي الخاتمة يعقد مقارنة بين إنسان « السويس » وإنسان « القاهرة » ، وهي مقارنة طابعها التباين الساخر كما هو متوقع . وتكون المدينة في ماضيها مستقرة ، شبه صناعية ، والشاعر يقوم بجولة حرة في ذلك الماضي ، تنفض علينا صورتها في القصيدة فيضانا ، بطعمها ، ورائحتها ، وأحيائها المتميزة ، إذ هي مدينة الدخان ، والمقاهي ، والسكك الحديدية ، والفنادق ، والمصانع ، والسفن العابرة ، والزوارق البخارية . هذا هو ظاهر المدينة وهي تضطرب في حياتها اليومية ، أما عمقها فهو كائن في حياتها الليلية ، في « أوكار البغاء واللصوصية » التي يقدمها لنا الشاعر لتقديم خبرتها ، فيعرض لنا بذلك معالم المدينة من داخلها :

عرفت هذه المدينة الدخانية

مقهى فمقهى شارعاً فشارعاً

رأيت فيها (البشمك) الأسود والبراقع

وزرت أوكار البغاء واللصوصية !

على مقاعد المحطة الحديدية

نمت على حقائق في الليلة الأولى

حين وجدت الفندق الليلي مأهولاً

وانتفش الضباب في الفجر فكشف البيوت والمصانع

والسفن التي تسير في القناة كالأوز

والصائدين العائدين في الزوارق البخارية

وتكون الحركة الثانية من هذا القسم انعطافة حزينة نحو الناس البائسين - وهي انعطافة يجيدها أمل دنقل إلى أقصى حد - فيتدرج بنا من العالم العامة إلى العالم الخاصة ، أو من الأشياء (عموماً) إلى البشر (خصوصاً) . وهؤلاء

(٤٠) من ديوان « تعليق على ما حدث » (الأعمال الكاملة) ص ١٩٥ .

(٤١) من ديوان « البكاء بين يدي زرقاء البامة » (المصغر السابق) ص ٩٣ وما بعدها .

العمال هم الذين يؤكّدون من جديد طبيعة المدينة « شبه الصناعية » . والشاعر يمزج - في تصوير حالهم البائسة - بين الشجن المتولد من الصور البصرية : (قطار المحجر العتيق - والمتاديل الترابية) ، والصور السمعية : (الماويل الحزينة الجنوبية) عاقداً شبهها حاداً بين المحجر (مكان العمل) ، والكهوف التي يسكنها العمال ، ومرسباً في نفوسنا الإحساس بأن إنسان هذه المدينة شبه الصناعية يتقاذفه كهفان : كهف العمل ، وكهف المسكن . وفي نهاية المقطع يفلت الواقع البائس الى نوع من الحلم المستحيل : (بحار الوهم ، واصطياد أسماك سليمان الخرافية) . لقد كوّن كهفاً للإنسان « حلقة خاتم » عليه فلجأ الى التعمييض الوهمي المتمثل في « حلقة خاتم » من نوع آخر ، هي حلقة خاتم سليمان التي يحلم البائسون بالعثور عليها في بطن الحوت :

رأيت عمال « السباد » يهبطون من قطار المحجر العتيق

يعتصرون بالمتاديل الترابية

يدندنون بالماويل الحزينة الجنوبية

ويصبح الشارع دربا ، فزقفا ، فمضيق

فيدخلون في كهوف الشجن العميق

وفي بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافية

تكون الحركة الثالثة في القصيدة عودة لاستيفاء صورة المدينة في حياتها اليومية ، لا بالنظر إليها من بعيد ، وإنما بحكاية حالها من داخلها . هنا ترد هذه العبارة مرة أخرى « عرفت هذه المدينة » ولكن تسقط منها كلمة « الدخانية » ، وهذه الكلمة - وإن سقطت - يتم التعويض عنها بذكر « الحانات والمشاخات » (مع دخانها المسيل) ويطرد الشجن العميق - الذي عرفناه هناك في الماويل الجنوبية - في صحبة الموسيقى العجوز وتوشيحاته هنا ، في حين يطرد قاع المدينة - الذي عرفناه هناك في « أوكار البغاء واللصوصية » في رهن الخاتم وابتياغ السجائر المهرية هنا . واسم « هيلانه » بائعة السجائر المهرية يخلع من جديد على المدينة ما اتضح من قبل من جو المدينة « شبه الصناعية » .

يتأرجح الموقف الشعري بين البحر والساء ، وبين الواقع المادي والصورة الخيالية ، كما تأرجحت حياة العمال من قبل بين كهوف الواقع وصور الوهم . وينتهي الموقف بغلبة الخيال فتكون هذه الصورة المسرفة في الشجن (بكيت حاجتي إلى صديق - وفي أثر الشوق كدت أن أصير ذئباً) :

وفي الكباتون سبحت

واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والساء !

وسرت فوق الشعب الصخرية المدببة

القط منها الصدف الأزرق والقواقعا

وفي سكون الليل في طريق « بور توفيق »

بكيت حاجتي إلى صديق

وفي أثر الشوق : كدت أن أصير ذئباً

ويصور القسم الثاني من القصيدة المدينة المحاربة المحاصرة ، مركزاً على صلاتها ، وعاقداً - في لمحات - مقارنة بين حاضرها وماضيها ، وعارضاً ملاحظتها في أشكال مجسدة للرجال الذين تفتح صدورهم بالرصاص ، والأطفال الذين يسقطون صرعى غارات الطائرات ، قابضة أيديهم على خيوط طائرات من نوع آخر هي طائراتهم الورقية ، ثم البيوت والحدائق وهي في فم الحرائق . وهذا القسم في القصيدة يختصر بالقياس إلى سابقه . على أن المسألة ليست مسألة حيز فحسب ، وإنما المهم أنه مجمل - كذلك - إجمالاً يطفى على كثير جداً من تفاصيل الملامح المميزة . وكانت النتيجة أن نزعة خطابية بدأت في التسلل إلى هذا القسم ، ثم طغت طغياناً في خاتمة القصيدة :

والآن وهي في ثياب الموت والفداء

تحصرها النيران وهي لا تلتين

أذكر مجلس اللاهي على مقاهي « الأربعين »

بين رجالها الذين

يقتسمون صمتها الدامي وخبزها الحزين

ويفتح الرصاص - في صدورهم - طريقاً إلى البقاء

ويسقط الأطفال في حاراتها

فتقبض الأيدي على خيوط « طائراتها »

وترتقي هامدة في بركة الدماء

وتأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

وفي المقارنة بين إنسان السويس - المدينة ، والقاهرة - المدينة يقابل الثبات هناك بالانتظار هنا ، هناك ثبات فعل ، وهنا « ثبات » جمود ، ودليل جموده أنه حين يتحرك ينتج حركات عصبية لا تغني شيئاً (نحشوفمنا ببيضة الإفطار - فنسقط الأيدي على الأطباق والملاعق) ، بل ينتج دماراً (أسقط من طوابق القاهرة الشواقي) ، وتعلقاً - على طريق الهروب - بذكريات الماضي وعناقاً (مجرداً) لمحنة الحاضر :

ونحن ها هنا نعص في لجام الانتظار

نصني إلى أنبائها ونحن نحشوفمنا ببيضة الإفطار !

فنسقط الأيدي على الأطباق والملاعق

أسقط من طوابق القاهرة الشواقي

أبصر في الشارع أوجه المهاجرين

أعانق الحنين في وجوههم والذكريات

أعانق المحنة والثبات

وتلتقي القاهرة - المدينة ، والسويس - المدينة وجهاً لوجه ، وتفضي المواجهة إلى الغضب والسخرية كما أشرت . لقد قال الشاعر إن الرصاص يفتح في صدور المجاهدين « طريقاً » إلى البقاء ، ولكنه لم يستغ أن تأكل الحرائق السويس وتظل القاهرة قرية العين ، فقرة العين هنا تنكر مبدئي لعذاب المدينة الأخرى :

هل تأكل الخرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينما تظلم هذه القاهرة الكبيرة
آمنة قريبة
تضيء فيها الواجهات في الحوانيت وترقص النساء
على عظام الشهداء .

قلت إن إهتمام الشاعر بالمدينة اهتمام قديم ، ولكن دخول الموضوع إلى حيز الدراسة أمر حديث . ولم يظفر الموضوع في النقد العربي الحديث بأهمية تذكر ، فهو لا يزال محصوراً في إشارات متناثرة ، وفي حالات نادرة قد يعقد له فصل في كتاب ، كما فعل به الدكتور إحسان عباس عما سبقت الإشارة إليه . ولا يسه الدارس في غيبة تقاليد تناول الموضوع سوى أن يستخدم تقديره الخاص في الاختيار الحر من المادة المتاحة ، وتناولها بطريقة يعتقد في جدواها . ولا أزال أعتقد أن « التحليل النصي » هو طريقنا الصحيح في تناول المادة الأدبية ، وذلك لأسباب كثيرة ليس من أهمها أننا نعانى من الأمية المحجائية والأمية الثقافية ، وأننا بحاجة إلى تقريب النص الإبداعي إلى الناس بغية تحبيبهم فيه ، وزيادة رقعة القراء ، والارتفاع بنوعية القراءة . وإذا كان النقاد قد تنبهوا إلى هذا في آداب تمييز بالحوية ، وإقبال القراء عليها ، فمن باب أولى يجب أن تنبه نحن لذلك في أدب يعزف عنه الناس يوماً بعد يوم .

وهناك صعوبة أخرى تواجه الدارس لشعر المدينة في الأدب العربي وهي تتمثل في عدم وضوح « هوية » المدينة العربية ، وذلك أمر له سببه ، فالهجرة اليومية الدائمة بين الريف والحضر جعلت للمدينة تفقد بالتدريج هويتها المميزة ، وبعض أحياء المدن الكبرى الآن ليست سوى قرى كبيرة . ومن ناحية أخرى لم تتطور المدن العربية تجارياً وصناعياً في خط معطرد ، لذا لم تتطور مشكلاتها ، أو تطورت في خط لا يسهم في تحديد هويتها .

وقد أشار الدكتور إحسان عباس إلى أن معظم الشعراء الذين تناولوا المدينة في العصر الحديث كانوا نازحين من القرية ، وحين صدمتهم المدينة تشبثوا بقيمتهم الريفية . وقد يكون هذا صحيحاً في جانب من الجوانب ، ولكننا ينبغي أن نتجه بدراسة شعر المدينة اتجاهاً يحرره من أن يكون مجرد انعكاس للواقع ، ويكشف عن جانبه الرمزي ، وهذا إنما يكون بالتركيز الشديد على « التحليل النصي » ، والبنية الفنية للقصيدة .

إن الثنائية بين البادية والحاضرة ثنائية قديمة ، ولكن « هوية الحاضرة » هي التي نسعى إلى تحديدها من خلال رؤية الشعراء لمدينتهم . وقد عبر الشعر المعاصر عن بعض مشكلات « الحاضرة » ، وأبدى حيالها من الخوف والدهشة ، والغضب ، والحزن ، والوحشة ، وخيبة الأمل ما أبدى ، وحاول أن يجد مدينته ، بالدفاع عنها في ماضيتها وحاضرها أحياناً ، وبإذكائها أحياناً ، وبالوقوف في أسرها ، أو التجول في دروبها أحياناً ، ولكن الطريق أمام الشاعر المعاصر لا يزال طويلاً لكي يصل إلى تمثيل المدينة إلى رمز شعري كامل ، يكون بديلاً عن الواقع ، وعاء فعالاً « تترامن » داخله قيم الماضي ، ومعطيات الحاضر ، و« خيالات » المستقبل .

ما يهمننا في هذه الدراسة هو التعرف على المدن التي شغلت الشاعر العربي بوضوح ، وسنحاول أن نضع هذه المدن في دوائر هي :

- أ - دائرة المدينة العربية .
- ب - دائرة المدينة الأجنبية .
- ج - دائرة المدينة الحلم .

وسيكون الرائد في هذا كله هو المدينة التي فرضت نفسها على الحياة وعلى الشعر ، لعدة أسباب يجيء في مقدمتها : تاريخها ، وصلة الشاعر بها ، ووجودها في دوائر الضوء ، واستمرارها على مساحة طويلة من الاهتمام .

أ - دائرة المدينة العربية

١ - القاهرة

من الملاحظ أن صوت الشعر بالنسبة للقاهرة بدأ خافتاً ، ذلك لأنها لم تقدم شعراء كباراً في مساحة كبيرة من التاريخ ، ثم إن الشعراء المؤكدين لم يقيموا بها إقامة دائمة ، فقد كانوا مجرد زوار على حدٍّ ما نعرف من زيارات جميل ، وأبي نواس ، وأبي تمام ، والمتنبي . وحين يجيء العصر الحديث نعرف أن الشعر بدأ على حياء على حد ما نعرف من أصوات حسن العطار ، ورفاعة الطهطاوي ، وعبدالله فكري . . الخ ، ولكن بعد فترة حدث انفجار شعري من خلال انجلاء إحيائي مثله محمود سامي البارودي ، وما يهمننا هو موقف الشاعر من المدينة . وابتداء نعرف أن البارودي لم يشغل بالقاهرة كمدينة كبرى إلا في مرحلة متأخرة ، ذلك لأنه شغل أول ما شغل ببعض الأماكن المترفة فيها ، وبالضواحي ، على حد ما نعرف من حديثه المتكرر عن « روضة المقياس » من خلال منظور جمالي في لغة رصينة .

الشاعر والمدينة في العصر الحديث

محمد عبد بدوي

حيث تجري السفين مُستقبَات
قد أحاطت بشواطئه قصور
ملعب تسرح النواظر فيه
فوق نهر مثل اللجين المذاب
مشرقات يُلحَن مثل القباب
بين أفنانٍ جنة وشعاب

ومثل هذا قاله في حلوان ، وفي الجزيرة ، حين كانت تتاح له فرصة الاستمتاع بالنهر الذي كان يحيط به ، ونحن نرى أنه كان متمثلاً أساساً بالريف ، وبضيعته بناحية « قرقية » بالدقهلية ، ومن هنا كانت نظرتة للمدينة متأثرة إلى حد كبير بنظرته إلى الريف .^(١)

وحين شارك مشاركة فعالة في الثورة العربية لا نرى للقاهرة تأثيراً واضحاً في شعره ، ومن المعروف أنها اشتعلت عنده من قبل حين ذهب محارباً في جزيرة أفریطش (كريت) فلم يذكر إلا الجمال الذي رآه هناك . ولكنه حين يُنفى إلى جزيرة « سرنديب » تشغله القاهرة - وتتداعى مصر من خلالها - فيكتب أكثر من قصيدة .

خليلي ! هذا الشوق لا شك قاتلي
فيا منزلاً رقرقت ماء شبيبتي
سرت سحراً فاستقبلتك يد الصبا
فميلاً إلى « المقياس » ان خفتنا فُقدِي
بأفنانهِ بين الأراكسة والزُند
بأنفاسها ، وإنشَق فجركَ بالحمد^(٢)

فاذا وصلنا إلى قاهرة الشاعر أحمد شوقي ، نرى أنه يهذبنها إليها بمقولته المعروفة « الشعر ابن أموين : التاريخ والطبيعة » وما يهمننا من هذا هو اهتمامه بالمدينة بحيث تتحول في شعره إلى التاريخ والطبيعة . وبخاصة تلك الفترة التي أخلص نفسه فيها للتيار الوطني ، ولكل ما كان يدور داخل مصر ، وبخاصة القاهرة^(٣) ، ولكن مصر - وبخاصة القاهرة - لم تشتعل في وجدانه إلا بعد أن نُفي ، فقد كتب عدداً من القصائد في الغربة ، وحتى بعد الغربة على نحو ما نعرف من قصيدة « بعد المنفى » التي قال فيها :

ويا وطني لقيتك بعد بأس
وكُل مسافر سيثوب يوماً
كأنني قد لقيت بك الشباب
إذا رُزق السلامة والإياب

(١) ديوان البارودي . ضبط وشرح علي الجارم . محمد شفيق معروف ١٤٠/١ ، ١٤٢ ، ٢٦ ، ١٨٤ ، وتامل قوله في فيهه نعرف كيف كانت نظراته للمدينة متأثرة بالريف .

حق وصلت إلى جانب ألحج
.. ملئت أذان الحدائق فر سرت
لنرايته نفس العبير ، وثقت
والقطن بين ملوؤ ، وسخو
نُتت به روح الحيلة ، فلر وقت

زاعمي النبات بيد أصابع البري
فيها السوم لسايت ربح العبا
سرق الخمر ، وماؤه لئن العصى
كالفائدة إزدهت بانواع الحبل
عنه العروة من الجندول قد متى

(٢) نثريه ص ١٤٧/١ ، ١٧٥

(٣) الشوقيات ١١٣/١ ، ١١٣ ، ١٨٤ ، ٢٢٢/٢ ، ٢٦٦ ، ٢٤ ، ٦٤ ، ٧٩

وكلنا يذكر قصيدته المشهورة :

اذكرا لي الصبا وإيام أنسي^(٤)

اختلاف النهار والليل يُنسي

وعلى كل فإذا كان الجانب الرفي غالياً على قاهرة البارودي ، فإن شوقي بدأ يركز على الجانب الحضري فيها ، أما خليل مطران فقد أعلن عداؤه للمدينة في قصيدة : العزلة في الصحراء خير من العيش في المدينة ، وهي القصيدة التي أولها :

أنا في هرواي وعزلتي وجنوني

ولسوا المدينة وجهكم ودعوني

ومن الواضح أن جماعة الديوان لم تشغل أساساً بالمدينة والحياة في المدينة ، ذلك لأن أكثر ما شغلهم كان عالمهم النفسي ، فإذا جئنا إلى « جماعة أبوللو » وجدنا منهم من يقترب اقتراباً حياً من القاهرة في سنوات الحرب الأخيرة ، وذلك حين عاش قصة حب مثيرة كان مسرحها ليل القاهرة على حد ما نعرف من قول إبراهيم ناجي .

بآخر من خابي المقادير مُرِيد

وقد لُفَّها الغيب المحجَّب في برد

كأنَّ على مصر ظلاماً معلقاً

ركوؤٌ وإيهامٌ وصمْتُ ووحشَةٌ

وهو ينيه المصباح إلى البؤساء الذين يتوسدون الأحجار في ليل القاهرة ، « وإلى سيارة محبَّة الأستار ، خافية القُصْد ، وإلى الحارس النائم ، والشارع المليء بالجوع والكَد ، وهكذا تصبح المدينة بعد فراق الحبيبة دميمةً وقاسية ، ونراه يلتفت إلى الحبيبة ، وإلى لحظة الفراق ، ومعاناته من ليلين وظلمتين ، وتتوالى ليالي القاهرة بين الشوق والانتظار وخيبة الآمال ، ومن هنا نراه يقول بأسى :

وافترقنا فبات كل غريباً^(٥)

يا حبيبي كان اللقاء غريباً

وقريب من هذا الموقف موقفُ « صالح جودت » في عدد من دواوينه ، وإن كانت تجارب صالح جودت يغلب عليها الفرح والنشوة ، وقريب من هذا موقف أحد رامي منها . . . فإذا جئنا للقاهرة في شعر صلاح عبدالصبور ، نراه قد شغل بها وفيها إحساسه المضاعف بالغربة والاغتراب ، فهو لم يلتفت إلى عراقته وجمالها ، وإنما التفت إلى الجانب القاسي والخزئين منها . ففي قصيدة هجم التار يصور مدينة عريقة مهزومة ، هربت منها النساء ، وأقيم فيها معزل للأسرى وأمام هذا لم يبق إلا الاعتراف بالهزيمة « اعتنقتُ هزيمتي » وهو يذكر في قصيدة « المدينة » كيف خرج يطلب الرزق في المدينة الحزينة ، وكيف لم يجد إلا الإحباط والأحزان تُعْمَرُ كل شيء ، فالخزن قد قهر القلاع جميعها ورسى الكنوز ، وأقام حكاماً طغاة . .

(٤) نفسه ٦٤/١ ، ٦٥ ، ٤٤/٢ ، ٤٥ ط المكتبة التجارية الكبرى

(٥) ديوان إبراهيم ناجي . دار العودة : بيروت ، ص ٢٥٤ وما بعدها

وهو بإقامته الحزينة في المدينة الحزينة يصور جنازة قريب وصديق له في شوارع المدينة ، ويقدم أغنية للشهداء تقول : إنه قد يموت قبل أن تلحق رجل رجلًا ، في زحمة المدينة المنهجرة ، ويقول : أموت لا يعرفني أحد ، أموت لا يبكي أحد ، وحين يبتعد عن القاهرة ثم يعود إليها في قلب الليل لا يفرح ، وإنما يذكر معاناته ، وأنه لن يكون سعيدًا بهذا اللقاء .

لفك يا مدبني يخلع قلبي ضاغظًا ثقيلًا
كانه الشهوة والرغبة والجورج
أهواك رغم أنني أنكرتُ في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني أعود لا مأوى ولا ملجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك^(٦)

أما الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي ، فقد كان اصطدامه بالمدينة مدويًا ، ذلك لأنه دخلها بلا مؤهلات تتفق مع طموحه وهو في سن العشرين ، ومن ثم رآها مدينة تأكل الغريب ، وتسد الطرق في وجوههم ، ثم إنه كان « يُدْعَى » دائمًا فيسلمه الطريق إلى الطريق ، ولا يملك إلا محبوبة قاسية تُسمَّى الغربية . وهو يصور حيرته في المدينة فيسأل عن طريق « السيدة » فيرشده المسئول من غيران ينظر إليه ، ومن ثم لا يملك إلا أن يخرج قدميه لأنه كان جائعًا بلا نقود ولا أصدقاء ولا من يرثي له ، ولا يملك إلا أن يقارن بين مترف في ذراع فناة ، وبين نفسه وفي ذراع سلة فيها متاعه ، ولقد كان مفرعًا في سيره بينما الناس آمنون حتى حين يمر بهم « الترام » كما يقارن بين سيارة مجنحة بينما هو لا يزال يخرج قدميه ، ولعلها وصلت وهو مازال يقيم المقارنة في نفسه . وحين تتكاثر عليه المشاهد والرؤى ، لا يملك إلا أن يشتتم المدينة :

يا القاهرة
أيا قبابا متخيمات قاعدة
يا مثلذات ملحدة
يا كافرة

ولقد كان مما رَوَّعَه أن الموت سهل جدًا في المدينة ، فقد قُتِلَ أمانته طفل ولم يتوقف الناس عند هذا الموت ، فالناس في المداين الكبرى عدد . جاء ولد . مات ولد ، ثم إنه في قصيدة الموت فجأة يُصوِّرُ حيرة أمه الريفية لو جاءت للقاهرة بعد إبلاغها بغيه :

(٦) عنوان صلاح عبدالمصور . دار العودة : بيروت ، ص ١٤ ، ٣٦ ، ١٩٣ ، ١٩٧ . وتامل ما جاء في كتاب الأحرار للدكتور ناجي مجيب من ١٨٣ من أنه يوجد في أعماله الخاط على فكرة الموت والنضحية وإلزام الذات وتقديم الثرىان ، ومن ثم كان حديث الشاعر عن مسألة الوجود البشري ، وتوقفه في أبي صديق عند كلمة « ولم ينظر بين الإنسان هو الموت » .

أمي تلك المرأة الريفية الحزينة
كيف تسير وحدها في هذه المدينة
تحمل عنواني !

وهو في الوقت نفسه يشكو نهار المدينة وليلها ، ويأتي لبائع ليمون صغير ضائع - كأنه معادل له - ثم يرسم صورة للمدينة عند منتصف الليل حيث رحابة الميادين ، والجدران المتراسة ، وكيف أنه في هذا المشهد لا يخرج عن كونه رقيقة دارت في الريح ، ثم حطت ، ثم ضاعت في الدروب . وتتوالى الصور في القاهرة بآثثة وحزينة ومقهورة ، فهو لا يملك فيها أن يعيش أو يجب ، ذلك لأنها متوحشة ، وملينة بالعسس ، ولأنه رغم الزحام فيها « فهذا الزحام لا أحد » . (٧) ومن كل هذا نعرف أن الشاعر أقام تناقضا حادا بين الريف والمدينة ، وأنه انتهى نفسيا وعقليا الى عالم البراءة والاخضرار الممثل في العالم الريفي .

وإذا كان الانتباه الى خضرة الريف هو النغم السائد في الشعر قبل فترة ما يسمى « بالشعر الحر » ، فان الملاحظ بعد ذلك أن الأمر وصل الى حد تشويه وجه المدينة بالحزن المفض عند صلاح ، وإدائه بالسلوك الجائر عند أحمد حجازي ، فان الملاحظ أن هذه النغمة قد بدأت تخففت ، فهناك من كان يعرف أن المدينة قاسية وعنيدة ، ولكن الأمر لا يصل الى حد التشويه والإدانة ، بل قد يصل الأمر الى حد الإشادة بالمدينة ، وبخاصة حين يكتب لها من غربة ، أو حين يتهددها خطر على حد ما نعرف مثلا من كمال نشأت في قصيدته « القاهرة » ، فهو يقول :

يا أمنا الكبرياء ويا وردة الجرح .. يا القاهرة
تسيرين كالملكات اللواتي ينمن
بتربتك الطاهرة
لك الله يا أمنا الصابرة

كم ارتجف الدمع حين يقول المذنب « هنا القاهرة »
فتومض في القلب شمس ، وتهمي على دفنها الذاكرة^(٨)

وقد نما هذا الاتجاه عند الشعراء الذين جاءوا بعد ذلك ، لولا الأنيب الحزين الذي ملأ نهاية عمر « أمل دنقل » بسبب المرض ، والغربة التي حاصرت بعض الشعراء كمحمد يوسف . . المهم أننا نجد هذه النغمة عند محمد الجيار ، وكيلاي سند ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وكمال عمار ، وبدر توفيق . . الخ .

(٧) ديوان أحمد عبد المطلب حجازي . دار العودة ، ط ١٩٧٣ . ص ١١٣ ، ١١٨ ، ١٢٨ ، ١٤٤ ، ١٨٩ مع ملاحظة أن البلد التي خرج منها هي دلتا، وهي على حد تعبير رجاء النفاش في المقدمة ومدينة صغرية وقرية كبيرة .

(٨) أبلي لوفات الممر . د . كمال نشأت . ص ٥ ، ٦ ، ٧٤ - ٧٦ - الميزة العامة للكتاب ، بل إن هناك من لم يفرق بين القرية والمدينة وجعل حتى المدينة ، والعالم قرية عظماء على نحو ما فعل عبده بدوي في ديوانه الأول وشعبي المنصر

والمعروف أن عددا من شعراء العربية قد كتبوا عن القاهرة بعتاب أو بحب ، على نحو ما نعرف من ديوان الرصافي الذي جاءت فيه قصيدتان ، الأولى بعنوان عتاب على مصر ، والثانية بعنوان التعصب الوطني ، وعلى نحو ما نعرف من قصيدة : عناوين وإعلانات في جريدة عربية لنازك الملائكة - وقد ذكرت لي أن المقصود هنا جريدة الأهرام . فهناك الصراعات في العالم ، والأحزان التي تحتاج العالم العربي ، بيننا الصحافة لاهية عن هذا كله عام ١٩٧٣ لأنها مشغولة بالاعلانات عن المطاعم والملاهي .

في مطعم الوادي خورٌ جيّدة
ياسيدي وتنتقي من تشتهي : آتسة أو سيدة
والعربي لم يزل يصطاف في العام شهورا أربعة
منهجه هذا الصباح رحلة نهريّة أو أشرة
والأمسية
في مسرح « الأوبرا » بين رقصة وأغنية
حول الكؤوس المنسية
بين ذراعي بضّة مُسترخية

ولكن نبرة العتاب هذه سرعان ما تخفني ، وذلك حين زارت القاهرة في شهر آب عام ١٩٧٣ وحيثما بقصيدة بعنوان « شمس للقاهرة » ، ثم كانت قصيدة أخرى بعنوان « الماء والبارود » . وقد عرفت بهذه النصيدة فقالت : من ذكريات حرب رمضان أو أكتوبر سمعتُ الشاعرة أن فرقة من الجيش المصري في سيناء كان أفرادها صائمين ، وحين موعد الإفطار وقد نفذ الماء عندهم فراحوا يتضرعون إلى الله ، فجاءت طائرات إسرائيلية وقصفت المعسكر فتفجر الماء من الأرض حيث كانت مواسير المياه اليهودية مدفونة .^(٩) ويمكن أن نرى مثل هذا الموقف عند نزار قباني حين يكتب عاتبا أو عاشقا . أما فدوى طوقان فتكتب بحب خالص ، ومثلها كثير من شعراء السودان .

وما أكثر الشعراء العرب - المصريين وغير المصريين - الذي كتبوا عن مدن مصرية ، فقد كتب عن الاسكندرية مثلا أحمد شوقي ، وخليل مطران ، وعلي محمود طه ، وأحمد حجازي ، وأمل دنقل ، وكتب عن المنصورة إبراهيم ناجي وصالح جودت ، وعبدالمعطي الممشري ، وكتب عن بورسعيد عدد من الشعراء يجمي في مقدمتهم بدر شاكر السياب . . أما الذي كتب مغاضبا فكان عبدالعزيز المالح حين غادر القاهرة بطريقة تنافي - على حدّ تعبيره - مع أخلاقيات مصر ولا تتناسب مع الحب الكبير الذي يكنّه الشاعر لها ولأبنائها ، فكان أن كتب قصيدته التي عنوانها : « من تداعيات الليلة الأخيرة للتمني في مصر » ، ومن قبل كتب لها « رسالة إلى عين شمس » و« الشمس والخيول الحزينة » و« بطاقة رثاء لجرح ١٩٧٦ » ، جاء فيها :

(٩) انظر ديوان الرصافي . ط للكتبة التجارية : القاهرة . ص ١٤٧ ، ١٧١ ، وانظر ديوان للصلاة والثورة . ط دار العلم للملايين : بيروت ، ١٩٧٨ . ص ١٢٤ وما بعدها . ديوان يثير البحر الزاوة . ط وزارة الإعلام العراقية . ص ٢٥ وما بعدها

من يقرؤني
يسمع صوت سهيل الجرح المصلوب
صوت الصوت الباكي
صوت العاصمة المجبولة بالأم (١٠)١٢

٢ - بغداد

يمكن القول بأنه كان لبغداد دور واضح في المسيرة الشعرية قديماً وحديثاً لعدة أسباب يحییء في مقدمتها أن شعبها يحسن استقبال الشعر وإرساله ، فهو يقدمه على كل الفنون ، وهو في الوقت نفسه يتمتع بعاطفة جياشة . . . وعلى وفرة شعرائه سنحاول التعرف على موقف صفوة منهم من مدينتهم الكبيرة بغداد ، وابتداءً سنجد مجموعة من المخاضمين للمدينة . يحییء في مقدمتهم « عبدالغني الجمیل » الذي يقول :

علام الإقناسة في بلدة نعدُّ بها مثل حمر النعم

ولا يقف عند هذا ، وإنما تتردد هذه النغمة في شعره كقوله :

لهفي على بغداد من بلدة قد عشن الحبُّ بها ثم طار

وقد ترددت هذه النغمة المخاضمة عند « الغفار الأخرس » ، وعند « ابراهيم أدهم الزهاوي » الذي يقول فيما يقول :

وإنما لفي بلد مُجذب إذا جاءه الغيث لم يعشب (١١)

ثم كانت مضاعفة هذه النغمة عند « الرصافي » فقد رأيناه يقسو على بغداد ويعتبرها سجنًا ، ومكانًا للذل والجور والتعاسة ، ذلك لأن عينيه كانتا لا تُقلتان مشاهد القسوة والدمار بها ، وكأنه كان يتشفى بذكر هذا وتحسيمه فقد كتب عن غريق دجلة ، وعن نواح دجلة ، وعن سد حبروه حين انكسر وأغرق بغداد . والملاحظة العامة أنه كان يمثلها بالغيظ على المدينة ، ومن هنا يتركها غير آسف عليها ، وعلى لسانه كلمة : « وئيل لبغداد ، وقصيدته التي يقول فيها :

أيسا سائلا عنا ببغداد إننا بهائم في بغداد أضوزها التبت
خضعنا لحكام تجور ، وقد حلا بأفواهها من مالنا مأكلا سحت
وللموت خیر من حياة تشوبها شواذب منها الظلم والذل والمقت (١٢)

(١٠) عرفة وضاح الیمین ص ٣٠٠ ، ٣٠٥ ، ٤٦٧ دار غلاس بسوريا

(١١) مُستلّة من مجلة المستنصرية ، ع ٣ بعنوان الأخرس شاعر العروبة في القرن التاسع عشر : د . د . هناد اسامیل الکبیس ، وديوان ابراهيم أدهم الزهاوي ص ٢٠٢ . تحقيق عبدالله الجبوري .

(١٢) ديوان الرصافي ٢٣٠٠١ ، ٢٣٢ ، ٤١٨ ، ٤٨٥ ، ١٦١ ط ٨ للكتبة التجارية : القاهرة ولك أن تأمل قوله في قصيدة السجن في بغداد ١٤٢/١

هفا زشم نَفَق العزّ بها كما غَفَّت
دُر السجن في بغداد زورة راحم
لحسولة أطلال سيرة نهمة
تشهد للانكسار أجيح تشهد!

وقصة بغداد مع الشاعر محمد مهدي الجواهري مثيرة ، فقد بدأ يتلملص داخلها ، ويقف على ما فيها من جمال حين يصفق الديك ويغرد الصباح ، ولكنه يذكر لنا أنه يتطوي على جراح . وفي الوقت نفسه نراه يظهر إعجابه - من خلال قراءته - بلص بغداد فهو كما يقول :

كان حلواً ، سَمَحَ العريكة اذ يُقَدِّمُ طَفَّ مالا ، واذا يُجَسَّوسُ ديارا

وحين يدخل مع بغداد في خصام يهجرها الى « براغ » ، ومن براغ يذكر أنه يعيش في عزَّة ورفاهية ، ولكن فؤاده يُبْزُّ فيه جُرْحُ الوطن ، فالصقر فيه طريد الغراب ، والتابع ضحية للبليد ، ثم يصف بغداد بالعمى ، ويذكر أنها جعدته ، وأن التاريخ لن ينسى لها ذلك :

بَسَّخْتُ ان تُسْفِيءَ السُّظْلُ مِنْهُ وَخَنْتُ فسوق كل وغد وغيد

ويستمر به الزمن في الغربة ، فيشعر بالحنين إليها :

حيثُ سفحك عن بعد فحبيبي يادجلة الخير . . يالأم البساتين
يادجلة الخير ، يانبعا أفارقه على الكراهة بين الحين والحين
يانازح الدار . . شكوى أمرها عجب إن الذي جئت أشكو منه يشكوني

ويعود فيفكر هذه النغمة الشجية في قصيدة غاضبة :

ياغريب الدار لم تكفل له الأوطان دارا
يالبغداد من التاريخ هُزء واحتقارا
حَلَاكته . . ومَرَّتْ للوعد أخلافا غزارا !

ثم يكتب إليها غاضبا حين يعرف أن صديقه « محمد صالح بحر العلوم » قد أُلقي به في سجن « نفرة السلطان » ثم تكون مصالحة بين بغداد والشاعر ، وتكون عودة له بعد سبع سنوات في الغربة .

ويتكرر منه ومنها الرضى والهجر ، والإقامة والنفي ، وفي كل الحالات لم يكن يكف عن قول الشعر . أما الذي رسم لها صورا جمالية رائعة من خلال التاريخ فقد كان حافظ جميل على حد ما نعرف من ديوانه « ألهب المقيى » (١٣).

وحين يحسن « بدر شاكر السياب » كتابة القصيدة ، نراه متعاطفا أساسا مع القرية ، ونراه غير مطمئن للمدينة ، فالقرية كانت تمثل عنده أشياء كثيرة يجيء في مقدماتها الإحساس الواضح بالنمو ، والانتصار المستمر للخضرة والنضارة ، ولا شك أنه ربط بين مجيء التشبيب بعد الطلل في القصيدة العربية وبين حاله ، وأحس وهو يحثك بعالم الأساطير ، أن قضية الشور تتغلب على قضية العدم ، فالمرء أن الحياة في الأساطير لا تنتهي بانتهاء الحياة وإنما تجد لها

(١٣) ديوان الجواهري ، ج ٥ . تحقيق إبراهيم السمرائي وآخرين . ص ٢٥ ، ٧٦ ، ٨٣ ، ٢٠٠ ، ٢٢٢ ، ٣١١ . وانظر اللب الملقى لحافظ جميل

أكثر من طريق إلى العالم الثاني ، كنوع من استمرارية الحياة ، فهناك الرجوع المباشر كرجوع الألهة والأنبياء ، أو الرجوع بوساطة التقمص . والملاحظ أن هذا كله يعتبر ثمرة لبيئة زراعية يتعادل فيها الإنسان بالنبات وفي الوقت نفسه يعتبر عاملا مشتركا بين الأديان الوثنية وغير الوثنية . وقد دفعت ظروف الشاعر الحياتية التي يمكن القول بأنها كانت من الصغر معطوبة إلى التمسك بهذا الفهم الذي يرتضيه نفسيا ، ومن ثم نراه عجا للقرية التي سيطرت على كل حياته ، ولعل هذا بدوره كان وراء الاهتمام بالأساطير عنده بحيث أصبحت نسيجا حيويا في شعره ، ولم تكن عنده كما كانت عند العقاد والمازني وأبي شادي مجرد سرِّ بنائي ، فقد تحولت عنده إلى رمز شفاف وبناء محكم .

المهم أنه احتضن عالم القرية ، واقتنع بالصلة التي تربط الإنسان بالنبات ، فلما انتقل إلى المدينة ، جزع وشعر بالغربة ، وشعر بأنها لا تعتدي على الأحياء فقط ، ولكن على الموق كذلك ، فقد لفتت نظره مقبرة « أم البروم » التي أصبحت جزءاً من المدينة ، وأن عبث المدينة هو الذي يعتدي على العالم الآخر .

وأوقدت المدينة نارها في ظلة الموت
تقلع أعين الأموات ، ثم تدس في الحفر
بأنور شقائق النعمان ، تزرع حبة الصمت
لشعر بالزئير من النقود ، وضجة السفر
وقهقهة البغايا والسكرارى في ملاهيها
وعصرت الدين من اليهود بكل أيديها
تمرقن بالعجلات ، والرقصات ، والزمر
وتركلهن كالأكبر^(١٤)

من هذا المنطلق رأينا يقول : بغداد مَبْغى كبير ، بغداد كابوس ، ويرى أنها في حاجة للمطر ليظهرها ، ولينبتها نباتا حسنا ، ورأينا يستفهم إنكاريا فيقول : أهذه بغداد ؟ أم أنها عامورة ؟ عادت فكان المعاد موتا ، ويقول في أسى ورفض :

وتلتف حولي دروب المدينة
حيالا من الطين يمضغن قلبي
ويحرقن « جيكور » في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة^(١٥)

ورؤى « نازك الملائكة » للريف والمدينة تبعد كثيرا عن رؤى بدر ، ذلك لأنها تبحث عن معنى عميق وراء كل منها ، فمع أنها قامت برحلة للريف ، ورأته لا يبتعد كثيرا عن الجبنة ، لأنه يفيء إليه المتعبون ، ولأن الطبيعة تمنح الدفء

(١٤) انظر بدر شاعر السياب ص ٨ وما بعدها ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . وأسطورة الموت والانبثاق . ص ٣٩ لربما عوض . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ . ص ١

(١٥) ديوان بدر شاعر السياب . دار العودة ، ١٩٧١ . ص ١٣٠ ، ٤١٤ ، ٤٤٩ ، ٤٧٤ ، ٤٨٩ .

والسكون العذب وينبوع الضوء ، ولأن الجمال فيه أقوى من الموت ، ولكن هذا الفردوس ينقصه الإنسان كما يجب أن يكون الإنسان ، ومن هنا فهي ترفضه :

ضام في هذه القرى حُلُمي المصفور بالضوء والندى والبرودة
عطش اللحن في شفاهي الى القرى ، الى جنة الرؤى المفقودة

لقد رفضت الريف ، فهل معنى هذا أنها ارتاحت الى بغداد ؟ انها تذكر أنها عاشت فيها غمًا وبأسًا ، فكل شيء بعدئها فيها ، وابتداء من الحصان الذي كان مُلقًى على الأرض بينما تنبال عليه السياط ، والفيضان الذي لم ببغداد عام ١٩٤٦ ، الى الخوف من الموت ، والإحباط في الحب والحياة ، وفشل القضية العربية في العديد من وجوهها ، ومن ثم نراها تهرب من بغداد الحقيقة الى بغداد الحلم ، ولكنها كانت تُلاحق في حلمها من قُوى خفية عبرت عنها في قصيدة الأفعوان . المهم أن الانسان كان مطارداً حتى وهو ينجني من المطاردة ، حتى ولو لاذ « بالأبرنت » وهكذا تكون الحياة في المدينة جحيمًا . . صحيح أنها كانت تصحو من هذا الكابوس حين فرحت باعلان الجمهورية عام ١٩٥٨ ، وعند إعلان ميثاق الوحدة الثلاثية من القاهرة عام ١٩٦٣ ، ولكن كثيرا من الأحلام التي فرحت بها قد تبخرت ، ومن ثم كانت هجرتها الى الكويت من عام ١٩٦٩ الى عودتها مع المرض عام ١٩٨٧ ، وعلى لسانها ما قالته من قبل :

عُدُّ بي يازورقي الكليلا فلن نسرى الشاطيء الجميلا
عد بي الى معبدي ، فاني سُمْتُ يازورقي الرحيل^(١٦)

والشاعر « عبد الوهاب البياتي » لا يقف عند القرية واخضرارها كما فعل بدر ونازك ، ذلك لأن وقفته الحقيقية كانت عند المدينة . . عند بغداد ، فقد بدأ سعيدا بها ، واعتبرها أغرودة المشهى ، عروس الأعصر الخالية ، ومن يموت الناس في هواها - وهي بعد طفلة - فالنواصي رغم موته تحلم أقدامه بالعودة اليها ، ولكن شيئا فشيئا يتعرّف على واقعها الفعلي . ففي قصيدة « للربيع أعياد » يرى أن أعين الأطفال تبكي ، والربيع يعود لحقول بلا فراشات ولا أزود ، ويؤكد على أن المدينة بلا أراجيح ولا أعياد ، وأن فيها من يصنع الخمر من دموع الموق ، ومن دم الأطفال ، وفيها من يصلب الشمس في الساحة الموصدة الأبواب . . ولكنه على الرغم من هذا العذاب الذي تعانيه بغداد لا يفقد الأمل ، فهو يقول :

يا بذرة في ظلمة الجليلد والرماد
تدوسها الأرجل في بلادنا
تدوسها الذئاب
تَحْقِضُ فراشةً ، ووردة ، وغاب

(١٦) ديوان نازك الملائكة . دار العودة ، ١٩٧٩ ، ص ٥٤٤ ، ٥١٧ ، ٤٤٥ ، ٥١٨ ، ٥٥٠ ، واللائحة تية معقد المسلك إذا دخله الانسان لا يملك مغادرته لائواء طرفه .

وفي « موال بغدادية » يتمنى لها أمنيات أجل من الواقع الذي تعيشه ، والذي يدور حول أنها مدينة النجوم والشمس والأطفال والكروم ، فانها في الوقت نفسه مدينة الحفوف والهموم ، وتلجئه الظروف الى الغربة فتراه يتكلم باسم الغربة أكثر مما يتكلم باسم بغداد ، على أنه لم ينسها ، فقد كان يرسل اليها رسائل تقول : إن هواها بريح به ، وإنه يحب العودة ولكن حراس الحدود يقفون له بالمرصاد . وحين كانت تقول له في الرد على رسائله : لم لا تعود ؟ كان يقول : لم تسأليني ؟ والبلاني السود دونك والسودود . وفي ١٤ تموز يقول : إن الشمس تشرق من بغداد ، والأجراس تفرق للأبطال .. ومن ثم يدعو المدينة للبقظة ، ثم أن الشاعر الأصيل على حد تعبيره يولد من خلال المعاناة ، وينضج ببطء معانقاً الواقع والتحويلات في تاريخ أمته وشعبه . (١٧)

.. ويقترب من سيرته ومفاهيمه وغربته « سَعْدِي يوسف » فهو متجاوز القرية الى المدينة ، وفي المدينة عرف المعاناة والسجن ، ولكنه لم ييأس أبداً ، فهو يقول :

في بغداد أرى السّاحات تسلمي للأزقة
لكني لم أر في بغداد أزقة
تسلم في السّاحات

وهو يراها وطناً قاسياً ، يستنزف أبنائه ، ومن ثم تحدّثه نفسه بالرحيل

يقول المناضل : إنا سنبنى المدينة
تقول الحمامة : لكنتني في المدينة
تقول المنيورة : دربي الى شرفات المدينة

ومن ثم أصبح يراها في الوجوه التي يتوجس منها ، وفي قطار مُغادر يُشتته في أكثر من مكان ، فمرة يوصله للحياة ومرة يوصله للمحاكم ، ولكنه مع ذلك يحس أن هناك مسافة - لا بد سيقطعها - بين الاغتراب ونُخل الوطن ، ويكون الرّحيل . ولكن على الرّغم من الرحيل كانت نقد بغداد اليه في الغربة حين كان يشرب خمراً مغشوشة ، ويحس بهجرة مغبرة ، ومع ذلك فهو يراها دائماً مجهدة وحزينة ، ولكن حين يأتي الفجر يراها تدور على كل المنازل لتوقظ بنينها ، وتدفعهم دُفْعاً - بالآلاف - ليسيروا الى بغداد ، فهو يصورها دائماً في انتظار المدار ، وفي الوقت نفسه يصورها وهي تطارده حين ينتقل من نزل إلى نزل في العالم ، فهو قد كان مكشفاً للرصاص الذي يمكن أن يأتيه من وراء الفرات .. وهو لا ينسى صوت الملعدين فيها ، فيقدم أصواتهم في قصيدة رحية بعنوان « المحكومون » ، والملاحظ أنه - كالبياتي - لم يكن ينسى أبداً أن يفتح نافذة للأمل في كل جدار .

كمدينة في الفجر وجه مدني . كل المنازل
والناس فيها يعرفون من الزهور .. من البلور
أن الحبة تظل رغم الموت أغنية تدور (١٨)

(١٧) ديوان عبدالوهاب البياتي . دار العودة ، ٣٥ . ص ١٦ ، ٣٦٢ ، ٣٧٠ ، ٥١٠ ، ٥٣٦ ، وقضايا الشعر الحديث ، جهاد فاضل . ص ٢١٤ .

(١٨) الأعمال الشعرية . سمعي يوسف . دار الفارابي ، ١٩٧٩ . ص ١٢٧ ، ١٤٨ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٦٧ ، ٢٠٥ ، ٢٧٩ .

.. ويسير الشاعر « شاذل طاعة » في نفس الطريق ، فعالمه وحواره كان مع بغداد ، وهو يسميها مرة : مدينة العنكباب ، ومرة يقول : ومدينتي خم الذباب بها ، وما أكثر ما صور قسوتها عليه حين كان في السجن ، وما أكثر ما كتب لزوجه من السجن قائلا : إن المدينة تحصد النجوم ، وتزرع الغيوم ، وتدفن القمر ، وأنها مدينة الأسوار والسجون ، ومع ذلك فلم ينس الأمل .

وفي غد .. تطهر المدينة

فأشرب الدموع من عينيك

يا حبيبي الحزينه^(١٩)

.. وإذا كان هؤلاء الشعراء قد ظلموا من المدينة ، وأن الكثير منهم قد جهر لها بالقول ، فإن الملاحظ أنه في الفترة الأخيرة ، قد أحاط الشعراء ببغداد بالحب ، وغنوا لها أروع الغناء على نحو ما نعرف من عبد الرزاق عبد الواحد ، وحيد سعيد ، وعبد الأمير الموسوي ، وسامي مهدي ، وعبد الأمير معلة .. الخ ، فهؤلاء جميعا كانوا ولدوا شعريا في ساحة التحرير على حد تسمية حيد سعيد لإحدى قصائده التي يقول في نهايتها معبرا عن شعراء الطليعة ..

هل أراك عابرا في ساحة التحرير

في يدك الوردة الجديدة ؟

رأيت جيش الفقراء .. كان جيش الفقراء شاهدي

في ساحة التحرير^(٢٠)

أما شعراء العربية الذين تغنوا ببغداد ، وفرحوا بها فعددهم لا يكاد يُحصى ، وبخاصة في الفترة التي دخلت فيها الحرب مع إيران والفترة التي أعيدت فيها مهرجانات المربد .

٣ : بيت المقدس

الحديث عن بيت المقدس يؤكد الظاهرة التي تقول إن العرب لا يلتفتون إلى مدينتهم إلا في مرحلة الغياب ، فإذا أخذنا مثالا على هذا من القديم فإنه سيكون البكاء على سقوط غرناطة ، فما أكثر ما قيل عن هذا السقوط ، بل إنها ما

(١٩) المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاعة . جمع سعد الزوا. منشورات وزارة الاعلام العراقية ، ١٩٧٧ . ص ٢١٨ ، ٢٣٩ ، ٢٧٦

(٢٠) قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية . علي جعفر المعلق . وزارة الاعلام العراقية ، ١٩٧٧ . ص . ٢١٧ ، ١٨٧ ، ١٥١ ، ٢١١

زالت دُمْعَةُ نَوَاحٍ حتى الآن في الجفون العربية . أما إذا أخذنا مثالا في العصر الحديث ، فإن كل شيء سيشير الى بيت المقدس^(٢١) ، فما من شاعر مؤكد إلا وكانت له التفاتة الى هذه المدينة ، فالشعراء المحدثون قد استقطبوا كل المواجه القديمة ، وأدجموها في مواجعهم الخاصة ، وقد علقوها بصفة خاصة على أحزان بيت المقدس .^(٢٢) وإذا كنا نستجاوز الشعر الذي كان هتافا وزعيقا ، فإنا سنبدأ بأبي سلمى باعتباره الجذع الذي نبت عليه الشعراء البارزون الآن - على حد تعبير محمود درويش . والملاحظ أن الشاعر يمكن أن يدخل في عالم النبوة ، ذلك لأنه قبل النكبة عام ١٩٤٨ كانت توجد في شعره نغمة حزينة تنبئ بالغم القادم ، ولكنه بعد النكبة تحول أساسا الى مساندة القضية الفلسطينية ، والدفاع عنها ، وكان أن سارت وراءه كتيبة الشعراء . ويحيى في المقدمة صوت فدوى طوقان ، فعل الرغم من دفاعها عن الوطن بصفة عامة ، وعن مدينتها نابلس - بصفة خاصة - إلا أنها لم تنس بيت المقدس باعتباره أعلى الرايات في فلسطين ، فقد قالت في قصيدتها « الى السيد المسيح في عيده »

يا سيّد ، وبأعجى الأكوان

في عيدك تصلب هذا العام .. أفراح القدس

من قلب الوليل

يرتفع اليك أبين القدس

رحلك أجز يا سيد عنا هذى الكأس^(٢٣)

(٢١) بيت المقدس هو الاسم الإسلامي الذي أطلق على المدينة ابتداء من الفتح الإسلامي عام ٦٣٨ م أما اسمها قبل ذلك فقد كان أورشليم ، ثم ألباء ، ثم صار الاسم المسيحي فما هو القدس ، والملاحظ أن أغلب الشعراء - إن لم يكن كلهم - قد جاءت في شعرهم كلمة القدس أو أورشليم على نحو ما هو معروف من الشعراء : محمود حسن أسماعيل ، وحسن كامل الصيرفي ، وصبر أبو ريشة ، والقروى ، والأسطل الصغير ، وأبي سلمى ، ونزار قباني ، ومحمود غنيم ، وعمل الجندى ، وعمل هاشم رشيد ، وهارون هاشم رشيد وكثيرا نضت .. الخ .
ولما كان الشعراء لم يلتفتوا الى الاسم الإسلامي للمدينة ، فإن كلمة القدس قد أكتبت عليها ظلال غير عربية في الخارج ، وقد صورت هذا فدوى طوقان في هذه الحداوية مع أجنبي .

- طقس كتيب

- وسيلوا ألبا ضبابيه

- من أين؟ أسبانيه؟

- كلا .. أنا من الأردن

- عفوا من الأردن؟ لا أهم

- أنا من روابي القدس

- وطن السن والشمس

- يا .. يا .. حرقت .. لقد يبرديه

- يا طمعة أموت على كيدي

صلاه وحشية !

(٢٢) تقنيا يدور الشعر . . . د . د . إصدارات جامعة الكويت ، ١٩٨٦ . ص ٢٥٣ ، مع ملاحظة اهتمام الشعر القديم باسترجاع بيت المقدس أيام صلاح الدين ، ومن فرسان هذا الجيال ، الحافظ بن صاهر ، حل بن الساماني ، وابن سناء الملك ، والحسن بن علي الجويني ، وعبد الصمغاني ، ولقد شارك من الأندلس ابن جبير ، فقد كان شعراء الأندلس اشتد إعترافا على بيت المقدس من شعراء اليوم !!

(٢٣) نفسه ، ديوان فدوى طوقان : دار العودة ، ١٩٧٨ . ص ٤٩٩ .

« وعمود درويش » ابتداء يقول في مونولوج داخلي إن الطرق تفرُّ منه ، لأن هناك حقيقة تتصل بوطنه ..

ولكن كلما مرَّْتُ خطاي على طريق
فرَّْتُ الطرق البعيدة والقرية
كلما آخيت عاصمةً رمتي بالحقيقة !

ثم إنه لا يشغل نفسه بمدينة بعينها ، ذلك لأنه يجمل المدن الفلسطينية كلها في كلمة المدينة ، فيتكلم في قصيدة قاع المدينة عن الموت المفاجيء ، وعن أنه يختصر كل موت عام في موته الخاص . وفي قصيدة يقول إنه يستدعي أشياء كثيرة من المدينة ، ولكن وجهها بعينه يستعصي على الذاكرة ، « ومن هنا يسأل : كيف ضاع ؟ وأنت مفتاح المدينة ، وفي قصيدة يقول إنه حين كان تحت الشبايك العتيقة إلى مدينة القدس وأخوانها كان يتذكر ولكن كل شيء كان يهرب منه ، فيصرخ .

حشني اليك اغتراب
ولقياك منى !

فهو يهرب من الحديث عن بيت المقدس ، وحين يأخذُ الاستطراد في الحديث عنها من خلال التغني بكنيشة القيامة ، أو من خلال قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافتر يا » ، يقدمها في صورة لا تليق بجلالها فيقول :

هنا القدس
يا امرأة من حليب البلبال
وما القدس والمدن الضائعة
سوى منبر للخطابه
ومستودع للكتابة

وما القدس الا زجاجة خر ، وصندوق تبغ (٢٤) |

وإذا كان عمود درويش لم يشغل قلبه وعقله بهذه المدينة ، مع كثرة ما جاء في شعره من مدن ، فانه يمكن القول بأن كثيرين جازوه في هذا الإهمال ، وفي مقدمة المجارين سمح القاسم ، وتوليق زياد . ولعل الاستثناء الوحيد كان تلك القصيدة التي لا تأخذ القلب والتي كتبها هارون هاشم رشيد . أنه يمكن القول بأنهم شغلوا بالوطن ككل ، ولكن كيف نبرر وقوفهم الحار عند عدد كبير من مدن العالم بحرارة وإنبهار وحب ؟ ثم إنهم كان يمكن أن يتعاملوا مع المدينة كرمز ، وأن توضع فيها يسمى بدائرة توظيف التراث لإنشاء تجربة من التجارب ، وحزن من الأحزان ، فنحن نعرف كيف أن اليهود من قديم ما كانوا يسأمون من صراخهم في الميكى قائلين : شُلت يميني إذا نسيتك يا أورشليم : ولكن بيت مقدسنا صار - فيها صار اليه - زجاجة خر وصندوق تبغ ، وصار صمتا !!

ولعل هذا يسوقنا للسؤال الذي يقول : هل هناك شعر مقاومة في الشعر الفلسطيني يمكن أن يحمل كبد قتيه ؟
 يجيب على هذا الدكتور « أحمد سليمان الأحمد » فيقول : بأن هذا النوع من الشعر لا يوجد عندنا ، وأتأنا حين كنا نريد
 أن نعبر عن هذه الحالة النضالية ، كنا نلجأ الى شعر نيرودا ، وحكمت ، وأيلوار ، وفاتزاروف .^(٢٥) وفي الوقت نفسه
 كنا نتنظر من الشعراء الفلسطينيين - وما أكثرهن - أن يُدخلن هذه المدينة في دائرة النجاة ، وبخاصة حين وقعت بها
 أكثر من كارثة ، ولكننا لم نسمع هذه النغمة من سلمى الخضراء الجيوسي ، وكلثوم مالك عرابي ، ومي صايغ ، وليل
 علوش ، وسميرة أبو غزالة ، وهيام رمزي ، ومنيرة مصباح .. الخ .^(٢٦)

.. لقد كان أغزر ما قيل عن هذه المدينة هو شعر الشعراء العرب من غير الفلسطينيين ، كنانك الملائكة ، ولعل
 من أروع قصائدها في هذا المجال قصيدة « سؤنة اسمها القدس » ، والتي منها .

إذا نحن متنا وحاسينا الله :
 قال : ألم أعظمكم موطناً ؟
 أما كنت رقرقت فيه المياه مرأيا ؟
 وحليته بالكواكب ؟ زينته بالصبايا
 وفي ظلمات لياليكمو ، أما قد زعرت القمر
 فماذا صنعتُم به ؟ بالرواي ؟ بذاك الجنى
 سيأتنا الله يوما ، فماذا نقول ؟
 بسؤنة اسمها القدس ، نامت على ساقيه
 وما أشجى قصيدة نزار قباني في بيت المقدس
 بكيتُ حتى انتهت الدموع
 صليت حتى ذابت الشموع

ومثل هذا يمكن أن يقال عن عدد كبير من شعراء العربية كعمود حسن اسماعيل ، وحسن كامل الصيري في ،
 وصالح جودت ، وعلي أحمد باكثير ، ولتأمل المكانة التي جعلها الأخطل الصغير لبيت المقدس .

يا جهادا صفق المجادلة	لبس الغار عليه الأرجوانا
إن جرحها سال من جبهتها	لشمته بخشوع شفتانا
وأنيما باحت النجوى به	عربيا .. رشفته مقلاتنا
يشرب والقدس منذ احتلها	كميتانا ، وهوى الغرب هوانا !
قم الى الأبطال نلص جرحهم	لمسة تَسْبِحُ بالطيب يدانا

(٢٥) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد - الدار العربية للكتاب ص ٢٨١ .

(٢٦) انظر الغضائيا القرنية في شعر المرأة الفلسطينية . منشورات كاتبة بالكويت ، حاشم متاع . والأعمال التي نشرت لن ذكرت أسلوفا

والى الذي سلسلته على عمود طه لهذه المدينة في قصيدته المشهورة « نداء الفداء » أو « أنشودة الجهاد في حومة فلسطين » ، والتي جاء فيها .

أحسي أيها العربي الأبي أرى اليوم موعدا لنا لا الغدا
أحسي أتقبل الشرق في أمة ترد الضلال وتحبي الهدى
أحسي إن في القدس أختا لنا أعد لها الذابحون الملى

٤ - الخرطوم

.. تعلم من الممكن القول بأن أحداً من الشعراء العرب المحدثين لم يعشق مدينته ، كما عشق الشعراء السودانيون مدينة الخرطوم فهي عند الكلاسيكيين راية ومجد ، وعند الرومانسيين أغنية وحلم . أما الواقعيون فرأوا أن لها شخصية متميزة على الرغم من فقرها ، واختلاف الأجناس فيها ، ورغم الحزن الذي يغشى - كالغبار - بعض ملامحها التي لا تبتسم إلا بقدر ، بل إن المثقفين السودانيين يرون أحيانا أنهم يتميزون عن المثقفين العرب ، ذلك لأنهم إذا كانوا يشتركون معهم في الثقافات المحلية والعالمية ، فانهم يتميزون بثقافة إفريقية عريقة لا تقترب بجذورها العميقة في العالم العربي إلا في أرض السودان . وبعبارة موجزة نراهم يهتمون « بالمكان » اهتماما واضحا فشرعهم في هذا الجانب يشبه الشعر الجاهلي الذي كان البدء الصحيح عنده في القصيدة هو الحديث عن المكان ، وتحديد به بوضوح موضعه بين علامتين كسقط اللوى الذي بين الدخول وحومل . (٢٧)

وإذا كان الكلاسيكيون قد وقفوا عند الوطن ككل ، أو عند مناطق كبيرة شرقا أو غربا أو شمالا أو جنوبا ، فان الرومانسيين كانت لهم أكثر من وقفه عند « الخرطوم » على وجه الخصوص ، فالتجاني يوسف بشر كانت له خرطومه الخاصة المتكونة عن تصويره المتفرد (٢٨) ، فهي عنده زهرة ، وقصيدة ، وأغنية ، وهي شمس تُفرغ كأس الضوء في بدرانها ، وهي مدينة السحر التي تنام فيها حجرات الذهب وتضاه بالفجر والنفوس ، وهي كما تضم المواطنين تضم كثيرين من الشاميين والبنانيين على وجه الخصوص .

وهو لا يقف عند هذا وإنما يتكلم بشاعرية مرهفة عن جزيرة « توتي » التي تقف أمامها ، وقد يتكلم عن مرافق بها كقصيدته « خلوة » . (٢٩) أما الذي أكثر من الحديث عنها تاريخيا وجغرافية وعادات ، فقد كان محمد المهدي مجنوب ،

(٢٧) الشعر في السودان . د . حبه بدوى . الكتاب ٤١ من سلسلة عالم المعرفة بالكويت - ص ١١٨ . مثل هذا تجلده عند محمد سعيد العباسي الذي تبعه في شعره تجليات لأكثر من مكان كوامي هور ، وسنار ، والبيور ، وداره الحمراء ، ونجد أكثر من مكان في شعر جباله جبال الرحمن وبخاصة مدق ، وجباله البنا وبخاصة « الجبلقة » ، ثم كان التخصيص في الشعر في مدينة واحدة كالخرطوم عند التجاني وكريمة عند مصطفى جبال الكريم ، والأبيض عند الناصر قريب الله ، والدار عند جباله الطيب وعبد مهدي الجبلوب ، والخرطوم عند محمد لكي إبراهيم ، وقد يتخصص الشاعر في مناطق كبيرة كشرق السودان بالنسبة لصالح أحد إبراهيم ، أو الجنوب بالنسبة لحمد مهدي الجبلوب .

(٢٨) التجاني يوسف بشر - لوحة وإطار - د . أحمد عبد البديوي ص ٢٥ - ط القاهرة ١٩٨٠ .

(٢٩) ديوان إشراق ط ٣ . التجاني يوسف بشر . ص ٢٥ ، ٣٦ ، ٥٧ - مطبعة التمدن : الخرطوم .

فقد كتب عنها قصائد كثيرة ، يمكن القول بأنه أعطى عنها صورة خارجية وداخلية ، وأنه لون كل ذلك بمشاعره الخاصة فرحا وحزنا على نحو ما نعرف من دواوينه^(٣٠) ، وعلى نحو ما نعرف من تصوير حاله في الخرطوم

هذي النجوم على ظلماتها وَدَّعْ	مكابير السهم بالإخفاق يُثَبِّقِ
وكيف يشرق هذا الضوء في درك	في اليأس والفقر والحرمان مسجون
حَيَّيتُ بنتا من الأفرنج فارحة	مع الصباح ، ومسرَّتْ لا تحبيني
أقواس نخل على حرف وساقه	« أشهى إلى النفس من أبواب جيرون »
كنزي « قلادة نمر » غَدَا مائة	معسولة كميون الحُرْد العيين
« قرعة » حلبوا فيها وأعجبها	رَغْو يفسرُ على زهو يناديني
وصنح ديك ينادي في عريشته	أغنى لسروحي من عود وتلحين
ما ضاق « حوش » ولا نفس بها سعة	والعين تسرح في استبشار ليمون
أَبْغَضْتُ حذلقَةَ الخرطوم سوف ترى	يوسا يبيء بجَزَار وسكين

... والشاعر السوداني لا يطبق البعد عن مدينته ، وحين يتحرك في العالم يتفجّر شوقا وحينا . ويحيى في مقدمة هؤلاء المتفجرين بالعشق للخرطوم « محمد المكي إبراهيم » ، فهو يصور الخرطوم تنتظره في المطار على الرغم من قسوة الجو ، ذلك لأن السهم يَطْلُبُ خاطرها ويمسح عن وجنتيها الغبار ، ثم يقول :

شد ما أنت حسناء
كم انت مغرية بالتهور والاعتلام
عارية وزنجية
وبعض عربية
وبعض ... أقوالى أمام الله^(٣١) !

ومحمد الفيتوري حين يتكلم عن المدينة لا تعين هذه المدينة ، ومن هنا فهي تصلح لأن تكون أي مدينة إفريقية ، ولكنها تعيّنت عنده في قصيدة « رسالة إلى الخرطوم » . فعل الرغم من كونه كان بعيدا عن المدينة ، وبينه وبينها ستارة

(٣٠) انظر ديوان ناز المصانيف - طبع وزارة الإعلام بالخرطوم ١٩٦٩ - دار التأليف والترجمة والنشر . جامعة الخرطوم ١٩٧٣ - « البشارة القرين المخرج - دار جامعة الخرطوم ١٩٧٦ . وقد كان دأبا يهب المخرج على مواضع الخرطوم فكانت له أمثبات :

سلبى في الزنوج دلى ريبث	سلبَ له عطاي وتستقيم
دلى جنفوسى من عربز جزمأم	دلى صدغتي من فؤع تنظيم
واجترع المرسفة في الحوان	وامسر لا الام ولا السوم
طليق لا تسبدل قريش	بأصحاب الكسرام ولا تسم

(٣١) بعض الرقيق أنا والبرقالة أنت . دار التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٦ ، ص ٧

من مدامع ، وصورة معينة بالفجائع ، وحائط من فوهات المدافع ، الا أنه رأى وأحسن أن الموت يمشي عاريا في المدينة ، والشعب الأعزل يسدّ الشوارع ، ويغنيّ للشمس أحلى المقاطع ، ويبيي الروائع ، ذلك لأن الشعب في ثورة أكتوبر عام ١٩٦٤ ، كان كالأفق في صدره تنام الزوابع ، وينذر بأن شيئا قادما سيأتي .

وحتى أنا الشاهد

كما كتب « الحلم والعجز » متوهما أن سنابك الخليل ستخوض في وجه الخرطوم ، وأن المساء كطائر حزين ينفض ريشه الدّمعي في الحديقة ، ثم نراه يكتب عن الأفق قبل أن تسقط الخرطوم .

أما أغلب الشعراء السودانيين فيفضلون الحوار مع القرية ، أو مع مدن مجردة يغلب عليها الطابع الأفريقي على حد ما نعرف مثلا من حزة الملك طنبلي ، وصلاح أحمد إبراهيم ، ومحمد محمد علي ، وعمي الدين فارس ، وجبلي عبد الرحمن ، وأوضح ما يكون « المكان السوداني » حين يتعدّد الشاعر عن الوطن ، ثم يلذّب حينا . ولعل مصطفى عوض الكريم قد وضع هذا وهو يقيم مقارنة بين المكان في لندن والمكان في السودان .

رعى الله قومي النازحين « بكرمة »	وَحَيَاهُمْ عَنِّي النسيمُ المعطرُ
فهيهاات « وإد لسندني أحله »	وواد بئاذن « كرمة » أتذكر
لقد كان لي وإد ظليل ، ومرتع	جميل ، وواد دُون نَعْماءٍ عبقّر
فهل أجلسن تحت النخيل بظلمي	من السَّعف المسحور فيتأَن أخضر ؟
فلو كنت في عليا الجنان منعيا	تُناديمني حور كواثب ضمر
لقلت : أربّ العرش عُدّي لكرمة	منى النفس فيها والنعيمُ المقدر

ومثل هذا نجده عند عمي الدين صابر ، ومحمد الواصل ، ومصطفى سند ، وتيراب الشريف . (٣٢)

٥ - بيروت :

ابتداء يمكن القول بأن بيروت كانت مدينة مشاعة للشعراء الذين يتمتعون بها ، والشعراء الذين هاجروا عنها إلى المهاجر ، والشعراء الذين كانوا يعتبرونها مدينة للثقافة ، وواحة للجمال والهدوء والمتعة .

ومن قديم لاحظ الشعراء جمالها وروعيتها فكتبوا عنها كلا ما مجردا لا يحدد لنا قسماتها خارجيا وداخليا ، ولكن شيئا فشيئا انحط الحديث عنها بلبنان ككل كما نعرف من شعر خليل مطران ، وبعمال القرية على وجه الخصوص ، على نحو ما نعرف من الأخطل الصغير الذى يدعو بصراحة الى الابتعاد عن المدينة الى القرية .

(٣٢) ديوان محمد القيتوري ، ط ٣ - دار العودة ص ٢٥٦ . والشعر في السودان ص ١٨٠ ولعل الاستثناء الوحيد على عتق الخرطوم كان هو ديوان «أم درمان تحضر» ص ١٠ وما ورواهما . ط بيروت . محمد الواصل .

عودوا الى تلك القرى فلقد
الذكريات على مقادسها
سلختم عن قلبها المدد
الأم والأخوات والسكن
ولكن حين كانت تنزل نازلة بالمدينة ، كانت تلهج باسمها الألسنة .

بيروت . هل ذرفت عيونك دمة
أنا من ثراك فهل أقيُن بأدمي
إلا ترشفها فؤادي المُخْرَمُ
في حاليك ، ومن سمائك أُم
كم ليلة عذراء جاذبها الهوى
أنا والمنادل والرى والأنجم

والملاحظ أنه تكلم عن زحلة ، وظهر الشوير . . الخ ، ولكنه لم يقف وقفة خاصة عند بيروت ، فما كان همه
هو الحديث عن لبنان ، وهو يلقي عليه صورة قروية ، مما يؤكد انتهاءه النفسي للقروية لا المدينة ، ولنتأمل قوله

لبنان كم للحن فيك قصيدة
وطن الجميع على خدود رياضه
نثرت مباسمها عليك الأنجم
تحثال فاطمة ، وتَنغمُ مريم
أكماتُ البيضاء تحت سمائه الزر
قاه . . أطفال تنامُ وتحلم (٣٣)

ويمكن أن نرى هذا في شعر كثيرين يحجيء في مقدمتهم ميخائيل نعيمة . أما الجيل التالي فقد صور بيروت على
حقيقتها ، وقدم لنا إيقاعاتها على نفسه ، « فخليل حاوي » مثلاً يذكر أن بيروت مُحاصره ، وأنه يحس فيها بالاختناق ،
ذلك لأن الانسان فيها تافه ، وضائع ، وعبد للطواغيت الكبار ، ويقول :

إن في بيروت دُنيا غير دنيا
الكدح ، والموت الرتيب
إن فيها حانة مسحورة
في الدهاليز اللعينة
ومواخير المدينة

إن بيروت لا ترضيه ، ومن هنا ينشد غيرها ، ويهجرها إلى « مدينة المستقبل » ، حيث العالم الحقيقي في
كمبريدج ، فهناك العالم المستقبلي الذي لم يولد بعد ، والمدينة التي تتحول إلى صومعة . ولكنه بعد فترة يتعرد عليها لأن
أشباح مدينة بيروت - حيث أمه وأبوه وخطيبته - تلاحقه ، وهكذا تكون مساحة بيروت ، أو « البلدة السمراء » قد
أخذت تنداح داخله ، ولقد كان وراء ذلك أنها لم تغرور نهديها ، ونفضت عن جدائلها حكايات الرُمال . المهم أنه
أصبح منسجماً معها ، ولكن بعد فترة سيشرّب على يديها المرارة .

(٣٣) الحزى والدياب للأخطل الصغير ١٨٤ - دار بيروت ، ١٩٨٢ ، شعر الأخطل - دراسة وجع عبداللطيف شرارة . ص ١٥٦

يبقى وبين الباب صحراء من الورد العتيق ، وخلقها
واد من الورد العتيق ، وخلقها
عمر من الورد العتيق

ومع أنه يتحول الى سندباد إلا أنه يحس أن وجهه صار من حجر بين وجوه من حجر ، وفي ضوء هذا يكون إبحاره
في « الرحلة الثامنة » الى مدينة ذاته ، فقد تعرّى حتى بلغ بالعري الى جوهر فطرته ، ثم تكون عودته وفي يديه كنز من
نوع جديد ، فقد عاين إشراقة الابعاث وتم له اليقين .

عدت اليكم شاعرا في فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رحم الفصل ،
تراه قبل أن يولد في الفصول !

وهكذا أخصب رحلته بالرموز والأسطورة والتساؤلات الوجودية ، والركون الى البدوية السمراء ، والى مدينة
المستقبل . (٣٤)

والشاعر « يوسف الخال » يقترب من هذا المجال بعيدا عن البدوية السمراء التي يُرمز بها للعروبة ، فهو يرى
للبنان علما خاصا به .

بلاد « هنيبال » قاد
بنيها يطوف الوهاد لسحق العدا
بلادى ويوم العرب
مددت بين العطب
الى من عدا

أما « مدينة المستقبل » فيراها في الغرب ، في ضوء ، قوله

شعاع الغرب أين وطأت سهلا وأين نزلت في لبنان أهلا (٣٥)

أما صورة مدينة بيروت عند شعراء المهجر ، فالواضح أن المدينة قد اخضت تماما في صورة الوطن ، فالذين
سافروا الى المهجر الشمالي ممثلين في الرابطة القلمية كجبران وميخائيل - والذين سافروا الى المهجر الجنوبي - ممثلين في
العصبة الأندلسية كالفروي وشفيق معلوف وتوفيق بربر - قد تحولت المدن والقري التي نزحوا منها الى شيء مهيب اسمه

(٣٤) ديوان خليل حاوي . دار العودة ، ١٩٧٩ . ص ٢٣ ، ١٧٥ ، ١٨٥

(٣٥) ديوان يوسف الخال . دار العودة ، ص ٧١ وما بعدها

لبنان ، ثم كان اشتراكهم جميعا في الحنين الى الوطن ، والشكوى لما يلاقونه في المهاجر . وهكذا اختفت مدينة بيروت إلا اذا نزلت بها إحدى التوازل ، على نحو ما نزل بها أخيرا ، فزاهم يذكرونها على حد ما فعل توفيق بربر في عام ١٩٧٦ ، فقد كتب قصيدتين ، الأولى بعنوان « وبع لبنان » ، والثانية بعنوان « لبنان الدامي أو فردوس الأوابد » وقد جاء فيها

تبسُّدُ الحسَالُ في لبْنانٍ وانْقَلَبَت
فيه الأمور وساء العيش واضطربا

وهكذا يكون الشعر في المهاجر قد عاش محافظا على عرويته ، ولم تتحول فيه نغمات المَوَالِ الى نغمات الجناز . (٣٦)

.. أما الشعراء الذين أحبوا بيروت واعتبروها مدينة للثقافة ، واحة للجمال فهم كثير ، يجيء في مقدمتهم أحد شوقي فله في لبنان أكثر من قصيدة ، وحافظ إبراهيم قدم عن بيروت حوارية حين نزلت بها إحدى النكات ، لعله كان يُجِرُّبُ بها قدراته على الدخول في عالم المسرح ، بالإضافة الى دور حافظ جميل وهلال ناجي . وفي الحقيقة لقد أكثر الشعراء العرب من الحديث عن بيروت وبخاصة الذين أقاموا بها فترة من الزمان ، والذين روعوا بالحروب الأخيرة التي توالى عليها . ولقد كان في مقدمة هؤلاء « نزار قباني » فقد كتب عنها قصيدة « يأس الدنيا يا بيروت » ، وفي هذه القصيدة أدان الذين عذبوها بروح قبلية على الرغم من أنها ما كانت إلا الحرية ، وقال إنها نسيت عهد الله وعادته لعصر الوثنية ، وطلب منها أن تترك هذا كله ، وأن تعود كما كانت حقن اللؤلؤ ، وميناء العشق ، وطاووس الماء ، وجوهرة الليل ، وزينة البلدان .. . وحين يتعد عنها عامين يكتب لها قصيدة : سبع رسائل ضالعة في بريد بيروت ، ويؤكد فيها على أنهم شوهوها ، وقصّوا شعرها الطويل ، وأنهم سرّقوها منه قبل أن يسرقوها من الآخرين ، ثم يكتب اليها قائلا :

طَمِثْنِي بِوَجْهِ الحَزِينِ

كيف حال الشعر ؟

هل بعدك يا بيروت من شعر يُغْنِي

ثم أخيرا يكتب إلى « بيروت الأثنى مع الاعتذار » . والقصيدة تدور حول العرب الذين أنزلوا بها الدمار ، والذين هربوا من صحارهم اليها يطلبون الماء والوجه الجميل .. ومع ذلك دمروا هذا كله .

نَمَحَ الحَصْبُ ، وَتَعَطَّنَا الفُصُولَا
أَنْ نَحْبُوهُ .. نَحْبُوهُ قَلِيلًا (٣٧)

إن بيروت هي الأنثى التي
كل ما يطلبه لبنان منكم

(٣٦) ديوان الرافدين ، توفيق بربر . وزارة الثقافة والأعلام بالعراق ، ١٩٨١ . ص ٣٦ ، ٤٩ . وصور عربية من المهجر الجندري د . أحمد مطلوب ١٩٨٨ . وزارة الثقافة العراقية ، ١٩٨٦ .

(٣٧) الأمل السياسية الكلمة - ط ٣ دار نزار قباني ، ١٩٨٣ . ص ٦٠٣ ، ٦٢٣ ، ٦٢٨

وقد كان من الطبيعي أن يحزن محمد الفيتوري كحزن نزار قباني فهو يعبر عن حزنه على بيروت بقوله

شيء عبر الشارع
جزر غرقى في قاع البحر
حريق في الزمن الضائع
تندبل زيتي مبهوت
في أقصى بيت في بيروت
.. أتناق حينا ، ثم أرشق ، ثم أموت

وهو يراها جنة للأثرياء ، ونخبها للفقراء ، ويرأها علما حافلا بالتناقض ولكنه مع ذلك يُحبّه ، ويستغرق في رؤياه ، وينبهر به وبأسراره ، ثم يقول :

بيروت بُنِيت قناعها ، ومزّقت قناعي
وها أنا وحدي في ظلامها .. أضيع في ضياعي
أخاف أن تأخذني الغربة من ذراعي
تأبطني ذراعي .. تأبطني ذراعي . (٣٨)

والشاعر « سعدي يوسف » يتحدث عن ضياعه في بيروت ، حتى لكأنه من دُوار البحر مُلقى ، فعيناه مغمضتان - في صمت - على الحلم الذي ينبع أشجارا وماء في دروب النخل ، حيث الخضرة الزرقاء كالماء ، وحيث الماء كالزرقعة غخضرا ، وحيث يوجد بيت يعرفه ، وحيث يعرف في شفيف الليل نافذة تضيء الياسمين على مساء تستظل به الكواكب ، ومن ثم نراه يصرخ : أيها النهر الذي يحملني سامان حتى آخر الدنيا لمن أضرع في ساحات بيروت ؟ لمن أضرع ؟

ومن يمنحني بين ارتعاشات الذرى عُرفه
ومن يغرز في ثلج الأسى الشُرفه
ومن يترجى على عيني أهدابي

ولا يبعد عن هذا عبد العزيز المقالح في قصيدته : بيروت .. الليل والرصاص : قل الزُعر ، وذلك حين رأى جرحها يتسع على خارطة الأرض ، وأن جرحها جرح « النخلة » .

والملاحظ أن هذا الموهل الذي لاحق الشاعر سعدي يوسف في بيروت ، قد حُرِّك في ذهنه هولا آخر كان قد عاشه مسجوناً في بغداد . (٣٩) أما مظهر النواب فقد أدان في شريط مسجل عليه بعض شعره المتاجرة بالشعارات ، وقد ربط في

(٣٨) ديوان محمد الفيتوري . دار العودة ص ٤٠٤ ، ٤٠٦ ، ٤٨٢ ، ٤٨٤

(٣٩) الأعمال الشعرية . سعدي يوسف قصيدة : مرثية الألوكة الأربعة عشر ص ٣٨٥

قصيدته بين مأساة الحسين ومأساة طفلة تعيش في بيروت ، ذلك لأنه أعلن أنه يمقت من يُشهرون الحسين لغير الوصول إلى ثورة - مثلاً جوهر الأمر فيه -

لعلّ الحسين إذا ما رأى طفلة في شوارع بيروت
تُنهشُ في لحمها الشهوات ، وتُثمّ شظايا من القصف فيها
سينكر مأساته

- والجروح على رثيته تصيح ! -

فإذا جئنا لسميح القاسم وجدناه في قصيدة يعرض وجهة نظر فلسطيني يعيش متعمياً في بيروت ، وبغريه بأن يترك الوطن ويحضر لينعم هو الآخر كما ينعم ، ولكنه يرفض هذا الذي يطلب منه ، ويكتب اليه قصيدة يتمّ عنوانها عن رفضه لهذا العالم الذي دُعي إليه ، فالعنوان هو : إليك هناك حيث تموت ، ذلك لأن هذا الصديق الفلسطيني في بيروت لا يخرج عن كونه زنبقة بلا جذر ، وأغنية بلا مطلع ، وعاصفة بلا عمر !

٦ - دمشق :

كان من الطبيعي أن يتم الشعراء بهذه المدينة لعراقها ، ولدورها الواضح في الغصر الحديث في الالتزام القومي الذي كان وراءه عدة أسباب يميّ في مقدمتها قديما الدور الحضاري لامارة الغساسنة من آل جفنة ، والألمسة العربية الواضحة لبني أمية بعد الاسلام ، بالإضافة الى تبنّي بدائل لما كانت تمثله حديثا الدولة العثمانية ، ثم الاستعمار الفرنسي ، ثم تحديات العصر .

ومن الواضح أن دمشق من زمن بعيد كانت تعني الدولة والنظام أكثر مما تعني مدينة يعيش فيها الناس . وإذا كان لم يتح لها في أوائل العصر الحديث وجود مجموعة مؤثرة في مجال الشعر ، فإنه قد أتيت لها مؤخرا وجود عدد من الشعراء الكبار الذين لهم دور واضح في الشعر الحديث . ومع أنهم سوريون أساسا إلا أن ظروف الحياة ، والسياسة قد دفعت بهم الى مساحات كبيرة من العالم ، ومن هنا كان لشعرهم بريق خاص على حد ما نعرف من شعر خليل مردم الذي يقول - فيها يقول -

أدمشق ما للحسن لا يعدوك حتى خُصِصْتُ به بغير شريك

ومن شعر شفيق جبري الذي يقول - فيها يقول -

وطني دمشق ، وما احتوت ظلاله يادهر إنك قد أطلت نزاله

بالإضافة الى عمر أبو ريشة ونزار قباني ، وعلى حد ما نعرف من عمق شعر على أحمد سعيد (أدونيس)

فالملاحظ أن عمر أبو ريشة لم يشغل نفسه بالمدينة الظاهرة التي اسمها دمشق ، وإنما نراه جرداً - بدبلوماسياً - ليقول كلمات بعينها ، فهو يذكر أنه لا يخفى أساء حين يزور مدينته لأنه غير مُقَدَّر فيها ، ومع أنه يقول إنه جُلَّ مدينته ، وغناها حتى صارت أغنية ، إلا أن هناك حقيقة أخرى عن هذه المدينة تتمثل في أنه يجتنب من الزوار السواح حتى لا يعرفوا هذه الحقيقة التي كان يرضاه لنفسه .

زاروا بلادى فاختبأت
« خشيت أن يدروا مكانى »

فطاقته الحقيقية لا تظهر إلا عند الوقوف على المدن البعيدة عن الوطن كبيروت ، والريو عاصمة البرازيل ، بالإضافة إلى كشمير^(٤٠) . وكما أن عمر أبو ريشة كان يتخير اللقطات الجمالية ، ويتخصص في تفجير كل طاقته في نهاية كل قصيدة ، فإن زوار لبنان يدخل ذاته في المشهد المصور ، ويجعل المدينة إطاراً لمحبوبته على نحو ما فعل في أولى قصائد ديوان طفولة نهد ، ثم نراه بعد ذلك قمرأ دمشقياً يتجول في دمشق ، وما وراء دمشق من خلال مجل رياته ، وصور ملونة كالمرايا .

قَمَرُ دمشق يسافرُ في دمي
وإلا بلّ ولسانبل وقباب
وإرضها تشكّل الأحقاب^(٤١)

فإذا تأملنا في شعر الشعراء العرب من غير السوريين ، نجد أنهم أحبوا دمشق ، ووقفوا إلى جانبها في عدد من المواقف الصعبة التي مرت بها ، وبجيء في مقدمتهم أحمد شوقي الذي كتب عنها عدداً من القصائد ، وكلنا يذكر مطلع قصيدته التي تقول :

سلام من صبا بردى أرق
ودمع لا يكفكف يا دمشق
وللحرية الحمراء باب
بكل يد مُضَرَّجة يدق^(٤٢)

وبعد أن غادر الشاعر أبو سلمى بلاده وأقام في دمشق عام ١٩٤٨ ، اعتبر نفسه واحداً من أبنائها ، ذلك لأن صلته بها كانت من قديم موصولة ، فقد كانت دراسته بها . ومن الملاحظ أنه من قديم كان يثق في قدراتها ، فكان في شعره قبل أن يقيم بها إقامة دائمة يذكرها بمأساة الشام ككل ، وبعد الإقامة كان يذكرها دائماً بمأساة فلسطين ، كقوله :

هملت دمشق رسالة العرب
أُموية الأعطاف والنسب
شاب الزمان على مشارفها
ودمشق في الريعان لم تشب
طابت مع الأيام غُوطتها
لسولا الهوى العربي لم تطب
أدمشق إنا لاجشرون ألا
يُشجيك منظر خدنا الشر

(٤٠) ديوان عمر أبو ريشة . دار العودة ، ١٩٧١ . ص ٨١ ، ١٤٧ ، وتامل وقته على بيروت وكيف أنه لم ينس حق التاريخ فيها .

(٤١) الأمال السياسية الكاملة ، ط ٣ ، ١٩٨٣ . ص ٦٣٤

(٤٢) الشوقيات ٧٤/٢ ، ١٠٠ ، ١٨١ . الكتبة التجارية الكبرى .

والملاحظ ان شعره في دمشق غزير ، فقد تحولت عنده من مدينة الى رمز ، ومن قضية خاصة بها الى قضية خاصة بالعرب ، وبخاصة قضيتهم الكبرى المثلة في فلسطين .^(٤٣)

وكما حلت الإقامة فيها لأبي سلمى ، فقد حلت لبعض الشعراء ، وبخاصة في فترة الوحدة مع مصر ، فترى « سعدى يوسف » تحلوه الإقامة فترة فيها ، وقد صور لنا في إحدى قصائده وجه المدينة الأزرق ، وأشجارها التي تستطيل وتكبر ، ومناظرها التي من خَرَف مغربى ، بالإضافة الى البَحر والمصيفين . وحين عرف أن بين العراق وبينه « رمل الجزيرة » قال : انتهيت ! ، ولكن عين المدينة تطمئنه ، وبخاصة حين يهتدى الى « خان أيوب » الذى سيقم فيه ، والذى سيجد فيه رفقا يصنعون القنابل ، ويرسمون على النهر أعمدة الجامع الأموي في شكل جسور ، وأنهم سينسفون كل ما يعوق وصولهم الى الناصرة .

تساءلت حين دخلت المدينة عن خان أيوب ، ما دلتي أحد
فالتفتُ ببعضى ، ونمت
.. ولكننى لدمشق المدينة والجرح ، أمتح نار التوحيد
مضى زمن كانت المدن العربية فيه تغورا
لقد جاء زمن المدن المصرفية !
.. تفتح لى خان أيوب
ما دلتي أحد ، غير أنى دخلت
وبين حديثه والدهاليز أبصرتهم يصنعون القنابل^(٤٤)

ومن الذين وقفوا عندها أحمد حجارى ، فقد ذكر سجن المؤزة ، وانتزاع اعترافات الشباب ، وهو يلخص القضية التي مازال يقاتل فيها وحده ، معفر الوجه من أجل كوب ماء - كأنه الحسين - بينما بنو أمية على النهر القريب . وفي حديثه عن دمشق تنداعى المدن العربية وأشياء كثيرة مازالت له في دمشق ، فله في كل بيت صديق ، وفي كل مفهى ذكريات ، كما أنه حيّا ناضها ، وذكر جلادها في الحرب .^(٤٥)

.. وأخيرا فقد لوحظ أن الشعراء من فترة كانوا يتراسلون بمحبة ، وقد كان مفتاح عملية التراسل ذكر المدن ، فحين يقول العراقي رضا الشيبى من قصيدة :

يبغداد اشتتاق الشّامَ وهما أنا الى الكُرخ من بغداد جَمُ التشويق

(٤٣) ديوان أبو سلمى . عبدالكريم الكرمي . دار المعرفة ط ١ ، ١٩٧٦ . ص ٢٨٤

(٤٤) الأعمال الشعرية . سعدى يوسف . ص ٢١٥ - ٢١٨ .

(٤٥) ديوان أحمد عبدالمطلي حجازي . ص ٢٠٠ ، ٣٥٩

يرد عليه شفيق جبري من نفس البحر والغاية :

أجبنُ إلى بغداد من أرضٍ حُلق
عَحْشَتُك يا بغدادُ وثى على الثوى
تفرقتُ الأوطانُ والأصل واحدُ
فهل تلتقى الأوطان بعد التفرق

.. ولكن بمرور الأيام اختفت هذه الظاهرة التي كانت مشعة في العالم العربي !

ب : دائرة المدينة الأجنبية (الغرب)

١ - باريس :

يمكن القول بأن العرب الأول الذين احتكوا بباريس في العصر الحديث لم يقدموا شيئاً ذابال إلا في مجال النثر ، فها قالوه من شعر كان شذرات ، وكان ركيكاً في الوقت نفسه على حد ما نعرف مما وصلنا من شعر رفاة رافع الطهطاوي ، وعبد الله فكري ، وأحمد فارس الشدياق ، وفرنسيس فتح الله مراش . والظاهر أن أثرهم في النثر كان هو الأوضح على حد ما نعرف من مؤلفاتهم : تخلص الأبريز في تلخيص باريز ، وإرشاد الألبا إلى عمار أوروبا ، والساق على الساق فيها هو الفارياق ، ورحلة باريس .. بالإضافة إلى ما كتبه أحياناً الزعيم مصطفى كامل .

فالذي رآه هذا الطريق بالكتابة عن باريس باقتدار كان أحمد شوقي ، ومع أن المعروف عنه أنه كان شاعراً غريباً ، إلا أن قراءته بتأن تظهر أنه لم ينس ذاته ، ومن هنا ترتفع عنه كثيرٌ من المآخذ التي أخذها عليه عباس محمود العقاد ، وبخاصة حين تقرأ الشوقيات المجهولة التي توفر على جمعها الدكتور محمد صبري في جزأين كبيرين ، ويمكن أن نرى هذا في شوقياته المعلومة ، على حد ما نعرف مثلاً من قصيدته غاب بولونيا وهي متتزة مشهور في باريس ، فهو يستذكر فيه أيامه ، وحياً له ، ويفتحها بقوله :

يا غاب بولسون ولي دئم عليك ولي عهد

ثم إن له وقفة على قبر نابليون ، ووقفة في ميدان الكونكورد الذي أعدم فيه الملك لويس السادس عشر ، وله إلانة بذكرى فيكتور هيجو ، وما أروعه وهو يقول عن باريس

يا مكتبي قبل الشباب وملعبي
وسراج لذاتي ، ومغداها على
وساء وحني الشمر من متدفق
ومقبل أيام الشباب النوك
أفق كجنات النعيم ضحوك
سلس على نول السماء محوك^(١)

وإذا كانت نعمة الحب واضحة عند أحمد شوقي وهو يتحدث عن باريس ، فإن هذه النعمة تتابعت برفق في شعر بعض الشعراء مثل علي محمود طه ، وصالح جودت ، وعمود درويش ، ومحمد الفيتوري ، ومحمد الواصل ، ولكنها لم تصل إلى حد الوله والعشق إلا عند نزار قباني ، فقد أشرك المدينة في عشق حبيبته ، وفي الوقت نفسه جعلها واجهة زجاجية لظهور محاسن الحبيبة ، وعواطف الحبيبة . ففي قصيدة « معها في باريس يقول »

لا الشعر يرضى طموحاتي ولا الوزن
يروجون كلاماً لا أصدقه
إني لعينيك باسم الشعر اعتذر
هل بين هديك حقاً يسكن القمر

وهو يقدم العالم المترف لباريس من خلال قصيدة « فاطمة في ساحة الكونكور » ، فكلها الحجازي لا يُرْبِكُهُ فقط في ساحة « الكونكور » وإنما يربك معه باريس ، فتسقط حكومة وتأتي حكومة ، وكما تطير الجرائد الفرنسية من الأكشاك ، والشراف من فوق الطاولات ، تطلب العصابات اللجوء السياسي إلى عينيها العربيتين ، وهو يراها تنكسر على أرصفة « المونمارتر » ، ويرى نفسه يمشي ما بين « الفاندوم » و « المادلين » وداخلها في جدلية اللون الأسود ، وإشكالية العيون الواسعة . وكل هذا يدفعه إلى القول بأنه تخالق مع التاريخ العربي وجاء إلى باريس ليلغي ذكراته ، ولكنه وجدها تنزل من الطائرة

يا فاطمة ساحة « الكونكور »

أرحب بك في باريس

وأرجو لك إقامة سعيدة .

فوق أعشاب صدري

يا ذات الشفتين الممتلئتين كحبي فاكهة ..

ثم يذكر أنها قادمة من المياه الدافئة لتغتسل بأمطار باريس ، وأنها سمكة تتكلم العربية ، وتتهجى كلمات الحب — كما تنهجا باللغة الفرنسية وبكل لغات الانثى — ثم يذكر أنه كلما سافر إلى باريس دون حجز يجدها فندقه ، ثم يصبح بالخير على أشياء مرفقة كثيرة ، ويقول إنه لم يكن في حسابه أن يكون أشهر العشاق ، ولم يكن في حسابه أن يدخل باريس بجواز سفر عربي ثم يخرج رئيساً للجمهورية الخامسة . وكعادته يسخر كل الجاليات المترفة ، ويصف ماعون بيته على حد ما قيل في ابن المعتز . . والغريب أنه يفعل هذا كله ليعطي في مقابل هذا صورة دميعة وبداية للعرب ، فهو يقول لصديق له

يا صديقي : لاتسُرْ وحلك ليلاً بين أنياب العرب

يا صديقي .. رحم الله العرب ! ^(١٧)

(١٧) الحب لا ينفك عن الضوء الأحمر . منشورات نزار قباني ، ١٩٨٣ . ص ٢٢ ، ١١٦ ، ١٩٩

.. أما الوجه الآخر لباريس فنراه عند سعدي يوسف ، ذلك لأننا نراها عنده مكانا للقتل على حد ما نعرف من استدراج المهدي بن بركة للقتل ، وفي الوقت نفسه نراها عنده مكانا للصدقة على نحو ما نعرف من حديثه عن الاخضر بن يوسف الذي قاسمه في باريس السكن والقهوة والملابس وسر الليالي . وإذا كان توفيق زياد سينظر إليها عام ١٩٧١ على أنها تحضر نفسها لثورة جديدة حين يقول

لحظات .. وتهب على رأس المال
وطواغيت أوروبا المجنونة .. عاصفة « الكومونة »

وإذا كان محمود درويش يشم رائحتها من الجو في الطائرة ، فإن عبد الوهاب البياتي قد شوه اللوحة تماما ، فهي البغايا ، وضريح ميرابو وروبيسير ، وهي العتات ، والمتسولون ، والفكر المهان تحت النعال ، ثم يقول

باريس يا بلد الظلام
العاهر الملعون هنتر لا يزال !

ثم نراه يربط بين ليلها وليل بغداد حيث الدم والأشباح التي كانت تطارده في هذه الفترة ، أما نظرة أحمد حجازي إليها فقد كانت مختلفة تماما ، ذلك لأنها تقوم على مشاعر إنسان يتحسس طريقه ، فهي فاتنة وهو هرم ، وهو لا يملك - كما يقول - إلا أن يتأمل في صفحة السين وجهه .. مبتسما دامعا ، وفي الوقت نفسه يقتفي أثرها ضائعا ! (٤٨)

٢ - المدينة الإيطالية

نلاحظ ابتداء أن أحمد شوقي وقف على روما عندما كانت عاصمة إيطاليا في القصيدة التي أولها :

قف بروما ، وشاهد الأمر ، واشهد
أن للملك ممالك سبحانه

ولكن الوقفات الطويلة كانت لعمد طه ، فقد وقف عند أكثر من منظر ، ودخل في أكثر من تجربة ، فقد كتب عن رابطة الدراجة التي رآها مرحلة شائقة ذات صباح في الطريق الصاعد من هرميتاج الي فينيسيا ، وكتب عن جزيرة العشاق ، وبغية « كومو » ، ووصل الى الذروة في اغنية الجنود في كرنفال فينيسيا ، التي غناها محمد عبد الوهاب . وهو يوضح فرحه بهذا العالم ، ولقاءه الجميلة من الجميلات .

والليل في فينيسيا حرك ابراهيم ناجي فقال :

يارب ما اصعب هذي البلاد
وكل وجه في حماها ضياد
لايل فيها كل ليل صباح
ومصر لأتُنبِت إلا الجراح

(٤٨) الأعمال الشعرية لسعدي يوسف ، ١٠١ ديوان توفيق زياد ص ٥٧٦ ، وديوان البياتي ١٧٦ ، كانت ملكة الليل - أحمد حجازي ص ١١١ ، دار الآداب ١٩٧٨ .

أما نزار فقد غمى أن يأكل «البيترا» مع حبيبته في روما ، وأن يتجول في فلورنسا ، وأن يطعمها طيور البندقية معا .^(٤٩) ونحن لاننسى كيف تاه إبراهيم الحضرائي في روما كما ذكر في قصيدة له .

٣ - لندن :

يبدو أن الشعراء قصروا في الحديث عن لندن ، فعلى الجارم عاش وكأنه لم يعيش فيها ، وإشارات بدر شاعر السياب إليها عابرة لأنه قدم إليها في مرحلة مرضه الشديد ، وإشارات شاذل طاقة لا تختلف عنها ، لأنه كان يعالج زوجه من مرض صعب ، ومن ثم ناجها بأنه ليس بينها إلا ضباب لندن ، وصحارى السراب ، والعودة للصحرى القاحلة . ويبدو أن خليل حاوي لم يرم منها وهو يدرس الا « كمبردج » ، ولعل هذا هو حال عبد الله الطيب وخليل حاوي ولويس عوض ، وفدوى طوقان حين زارت « أوكسفورد » ، ولكن الذي حرك المشاهد ، وأضاء القناديل كان نزار قباني ففي قصيدة « فاطمة في الريف البريطاني » قال : ان شهر ديسمبر رافع في لندن ، ثم صورها في بنطال نبيل من الجلد ، وأوصاها بالمحافظة عليه حتى لا يتوه في المدينة ، ثم قدم شهر ديسمبر من عدة زوايا ، وقال : ان لندن حبه ومجده ، وحزنه ، وأنها تعرف وجهه جيدا ، وأنها التي علمته المشق في كل اللغات ، وتدخلت في كل تفاصيل حياته ، وأنه اكتشف فيها على ظهر حبيبته شامتين ، ثم نراه كالعادة يسخر من عرويته فهو بدوي بأشعثاته ، وعربي بجنونه .^(٥٠)

٤ - بعض المدن الأوروبية

عرج علي محمود طه على مدينة زيوريخ بسويسرا وكتب قصيدة « تاليس الجديدة » ، ولما كان نهر الرين ينبع من سويسرا ، ويمر في فرنسا والمانيا غترقا هولندا فان هذا ما كان ليفوت الشاعر المسحور بالعالم المائي . وللشاعر صلاح عبد الصبور قصيدة بعنوان « أغنية من فينا » ، يقص فيها تجربته مع امرأة نامت في سريره ، ورغم ما نعم به في الليل ، فانه حين جاء الصباح كان لا يد من الفراق ، والقبلة الاخيرة السريعة ، والخروج . . . وحين وجدا نفسيهما في مواكب البشر أفلتت ذراعها منه عند أول الطريق ، وفي منتصفه تباعدت ، وفي آخره تجاهلته ، وكادت تسأله بلا مبالاة من أنت ؟ أما تجربة شاذل طاقة فكانت على سرير المرض ببرلين ومن هنا كتب قصيدة طويلة بعنوان « هموم أيوب » حين رأى قلبه يجلد ، وأرضه المحروقة في حاجة لقطرة ماء ، وشقة عمرات ، وقد دخل في حوار مع عمرضته ، وما كان أمامه إلا أن يوصي ببعض الوصايا . أما الكلام عن المدن الاندلسية فكثير كقرطبة وقرطبة واشبيلية ، ذلك أنها تحولت الى رموز عند الشعراء ، ثم لارتباطها بذكرى الإقامة الجبرية على حد ما نعرفه من شعر أحمد شوقي ، وهي ابتداء موطن للبهجة كما في شعر علي محمود طه ، ولكن هذه البهجة سرعان ما تتحول الى أسى عندما يستدعي نزار قباني الى الذاكرة صورة دمشق ، فهو يذكر أنه حينما وقف بقرطبة تحس في جيبه المفتاح ليدخل ، وفي اشبيلية يؤخذ بأن كل جميلة تضع في شعرها وردة قانية ، وأنه اذا جاء المساء حطت على الوردة كل

(٤٩) الشوقيات ٢٤٨/١ ، شعر علي محمود طه ١٧٠ ، ٣١٩ ، ٣٣٧ ، ٤١٢ ، وانظر الحب لا يلف على الضوء الأحمر لنزار ١١٢ ، ديوان ناهي

(٥٠) للجمجمة الشعرية الخامسة شاذل طاقة ص ٤٣٤ ، الحب لا يلف على الضوء الأحمر ص ١١٢

عصافير اسبانيا ، اما في غرناطة فلا يرى الا الوطن والا قصة حب ، وقريب من هذا ما يراه هلال ناجي في ديوانه
«ساق على الدانوب» فهو يقول بزهو وحلة

أنا إن أنق قمرا وأطعمه لانتكري أبناء بغداد
فساء ملويد ، وصبيتها أحفاد قينات لأجدادي !

وعملية المزج بين الماضي العربي والحاضر الإسباني ، يمكن ان تلمح فيما كتبه في هذا المجال عمر ابو ريشة ،
وعمد احمد المحبوب ، وسلمى الخضراء الجيوسي ، وعبد بدوي . . ويمكن القول بان بعض الشعراء كان ينتفض
انتفضا حين كان يقابل في العالم الغربي ما يذكره بالعالم العربي ، على نحو ما فعل هلال ناجي حين قابل لبنانية في
بافاريا بالمانيا الغربية ، وحين حاورته امريكية في هولندا حول عرويته ، بل وحين رأى جملا في فيينا لم يملك الا أن
يختم قصيدته بقوله : وا رحمتاه يا جل ! ثم انه في هذا العالم لا يملك الا ان يقول

أنا باصفرة من انا ذوب الكارم من «معد» (١)

٥ - بعض المدن في الأمريكتين

يلاحظ أن إليبا أبو ماضي قد وقف مبهورا أمام « فلوريدا » فقد أعجب بكل شيء فيها ، ورأى فيها - على حد
تعبيره - الله جهرة ولكن يؤخذ عليه أنه أدان السود وشوه صورتهم حين قال

كل الذي لاح في ارضها حسن واحسن الكل في عيني أهاليها
الا ذوي السحن السوداء وا عجبنا اجنة وذئباب في نواحيها ؟

وهذه النظرة تختلف عن نظرة صالح جودت التي لم تر الا الجمال في هذا العالم على النحو الذي أكده في اكثر من
قصيدة في ديوان ألحان مصرية ، وعلى هذا النحو سار عمر أبو ريشة الذي رأى في « الريو » عاصمة البرازيل أجمل ما
في الجبال فقال

مطاف الجبال مطاف الجلال ملكت على عنان الخيال

وإذا كان بعض شعراء المهجر قد تحدثوا عن معاناتهم في هذا العالم الجديد الذي لا يرحم ، ولم يكفوا عن
الحنين الى لبنان على وجه الخصوص على حد ما نعرف من توفيق بربر ، وجورج صيلح ، وجورج كعدي . . الخ فإن
هناك بعض الشعراء الذين تجهموا في وجه هذا العالم ، على نحو ما فعل محمد الفيتوري حين اشاد بالمغني بول
رويسن لأنه يجلد أمريكا بفنائه . (٢)

(١) ديوان صلاح ، والجمهورية الشعرية للثقل ، والأعمال السليبية للكفلة لزار ، وأعمال هلال ناجي

(٢) ديوان الفيتوري ، ٤٤١ ، صور عربية من المهجر الجنتري . د . أحمد مطلوب ص ١١ وما بعدها

دائرة المدينة الأجنبية (الشرق)

الظاهرة الواضحة ان شعراء العربية لم يلتفتوا الى الكتلة الشرقية الا مؤخرا . صحيح أن قلمي ميخائيل نعيمة قد ساقته في وقت مبكر جدا الى موسكو ولكن رحلة الاقدام الغزيرة لم تعرف هذا العالم تماما الا بعد الحرب العالمية الثانية ، حين حدث الاشتباك سياسيا ، ووجهت الدعوات بسخاء للشعراء ... وأول المدن التي تقابلنا في هذا العالم « براغ » واليوغسلافيون يسمون عاصمتهم « براهيا » .. والشاعر محمد مهدي الجواهري هو أول من وضعها في دائرة الشعر العربي ، فقد أكثر من الحديث عنها ، وما كان له الا يفعل ، ذلك لأنه كان يعاني من أشياء كثيرة في بغداد ، وقد وصل الأمر الى حد الخوف على حياته . ولما كان اليوغسلافيون يعرفون هذا ، فانهم تحينوا فرصة خروج له الى برلين لحضور مؤتمر من المؤتمرات ، وكان أن تقابلوا معه ، وأفهموه أن حياته في خطر ، وقالوا فيها قالوا : إن اتحاد الكتاب اليوغسلافيين يدعو مع أسرته للاقامة الدائمة في براغ ، وبالفعل دبر عملية الخروج مع أسرته ، وكان من الطبيعي وقد امتدت الإقامة الى سبع سنوات ان يلتفت لسانه - وقلبه - الى الوطن - فقد كتب قصيدته المشهورة التي أولها .

أنا في عز هنا غير اني في فؤادي ينز جرح الشريد

والتي يؤكد فيها انه لا يؤرقه في بعده عن بغداد الا المفاسد التي تحتاحها اجتياحا . وتتوالى رسائله الموجهة الى بغداد .. وترق له بغداد اخيرا ، وتكون له عودة بعد سبع سنوات . والذي يهمني في قصائده هو ولاؤه للبلد الذي رحب به بعد ان كان مهيباً للهلاك ، وقد عبر عن هذا بقوله

كنت العليمة بابن آ . . . وى . . اذ تخلق للغراب !

وقد كان يشارك في مناسباتها الوطنية ، ورأته قاعة « كارولينوم » أكثر من مرة يردد الشعر العربي ، وقد كان من الطبيعي أن يتعرض شعريا لبعض جوانب الحياة في مدينة براغ ، وقد كان مما شد بصره - وربما قلبه - تعامله مع بائعة سمك كانت كما يقول تشد الحزام على « بانه » وفي يدها السكين ، وكان حوار أخصب القصيدة :

فقلت لها : يا ابنة الاجلين من كل بباد وحاضر
ويا خير من لقن الملحددين دليلا على قدرته القادر
جبالك والورقة المزدعامة . . خصمان للذليح الناحر
وكفك صيغت للثم الشفاء وليست لهذا الدم الحائس
فقلت : أجل أنا ما تنظرون وإن شق ذاك على النظار
تعلمت من جفوة المهاجر ! ومن قسوة الرجل الغادر !

ثم كان وداعه لها عام ١٩٦٨ وقوله في المدينة

حسوت الحمر من نورك وذقت الخلو من ثمرك
ولم يبرح علي الظل بل بعد الظل من شجرك

وتكثر الخطى الى براغ ، ويذهب جيل جديد للتعليم ، ويكتب من هناك الى بغداد ونقرأ للشاعرة ليمة عباس عبارة قصيدة بعنوان « بطاقة حب لبغداد » رداً على رسالة وصلت اليها .

رسالته من بغداد هدايا تلج ووحشة

وقد كان من الطبيعي ان يكثر الحديث عن « موسكو » على وجه الخصوص ، فقد كان هناك حديث عنها من الذين أقاموا فيها فترات طويلة كعبد الرحمن الخميسي ، وجيلي عبد الرحمن ، وتاج السر الحسن . ومن الذين أُلوا بها إلماً طويلاً او قصيراً لعل « حسب الشيخ جعفر » في مقدمة هؤلاء الذين أطالوا الحديث عن هذه المدينة ، وكيف يعيش الطالب في هذه المدينة ، ويكون علاقات صغيرة مع أنثى في مشرب من المشارب ، ومن عاداته أن يرسم جوا للقصيدة ، وأن يقيم معارفاً يتصل بالمكان الذي يدير فيه طريقة تكوين علاقة مع أنثى من عالم غير عالمه ، فهو يتكلم عن الحافلات وهي تتحرك في موعد بعينه ، وكيف يرتدي معطفه ، ويغادر غرفته في الوقت الذي تكون فيه خفيرة السكن الجماعي قد استيقظت . وإذا كانت لا تنسى أن تنصحه أن يغطي رأسه خوفاً من البرد ، فانه لا ينسى شكرها ، ثم يخرج ويتوقف عبر حديقة فيسمع خطوا بطيئاً مقتربا ، يتبين بعد حين صاحبته في الضباب الخريفى ، فهو يريها منذ أسابيع من نافذتها ، وقد أحسن توقيت اللقاء ، ويلتقيان ويتجولان ، ويعرف أنها هي الأخرى من أسابيع كانت ترصد في حجرته حين تكون مضاعفة ، وحين يتردد وتعرف تردده من أصابعه المستريبة في يدها تظلمته ، وتطلب منه أبعاد الشكوك ، ويعود بها إلى غرفته ويكون ذعول الخفيرة التي تحرس المبنى ، وينحل عنها الدمقس الموحج ، وينحدر الشعر المتكوم ويسألها : أنشرين شيئا ؟ وتقول : إن شراها المفضل هو التيلد الجنوبي ولكنه لم يعد جيدا ، ومن هنا فلن تشرب منه إلا قليلا ، وقد تستبدله بالشاي ، ولكنها تذكر أن شعرها مهموش وتقترح تربيته ، وتخرج ببساطة ، ويحضر صديق ويكتشف أنها كانت عنده من كوبا الفارغ .. ويرقب دائما موعدها ، ولكن الحياة لا تجمع بينهما ، فهو قد يراها في القاعات المرمرية ، ولكنه يكتشف أن من حسبها هي ليست هي ، وقد يراها تركب طائرة غير طائرته ، وقد ينتبه في موقف الحافلات إلى من تنظر إليه ، ولكنه حين ينتبه يكون باب الحافلة قد دار دوما . ومع أن هذه الحواجز تتكرر إلا انه قابلهما مرة ترتدي معطف المطر ، وتعمل مشتريات ، فيقول لها : هل تعلمت الحب السريع من المدن الامريكية ، فتقول : عفوا ولكنني لم أعد اذكر ؟ وتضحك دون اكتراث ، وتشر فوقه المظلة ، وتحت المظلة تذكره انها غارقة في مشاغله المنزلية ، وتقول له ما يفيد انه في غير حاجة لأن تكون له مرشدة في موسكو ، فاذا أوجعته أسنانه فهناك مستوصف خلف العمارة ، وإذا رغب في السهر والطعام فالطعام التي تعلن عن آخر رقصاتها متوفرة ، وحين يقول « الضوء يخفت » نعرف ان علاقة الحب في المدينة لها طابع خاص لن يفرضه هو ، وإنما تفرضه هي ، ومن هنا لم يجد من يشاركه الشراب وسعاً « الجاز » الا حارسه المني . وحين تغادر الحارسة حجرته تذكره بانها تقبل السهر معه حين يأتي المساء القادم ، اما هو فينهض من نومه المتقطع ، ويرى انه في فندقه المنخفض السقف يشرب قهوة مرة ، ويدخن ويخطط وحيدا ، ويدفع بابا الى حانة يتعلم فيها « التشبث بالائق المتقاعد عبر الزجاج » والديوان كله يتحدث عن تجربة الطالب العربي في مدينة موسكو ، وسوف نرى ان لها طريقة خاصة في الحياة ، وفلسفة تحكم الانسان في كل حالاته حتى في العواطف ، المهم أن المدينة تظهر بوضوح في القصيدة ، فللكان يزحم القصيدة في الفندق والمصعد ، ومطعة المترو ، والحافلة ، وحتى المرأة تصبح

مكانا حين يتكلم عن النادلة الشقراء الهائلة الثديين ، أو عن الثدي المتوثب الذي يملأ قميص النوم ، أو عن الفضلذين الهائلين ، ثم ان الانثى هنا تملك المعطف الرث ، والحذاء الملوث بالطين ، وفي الوقت نفسه تملك معجم الفلسفة ، وأخيرا فكل دخول الى مكان يحتاج الى رقم ، والى وضع القرو على المشجب ، والى بساطة في التعارف . . . وعالم كهذا العالم يختلف جذريا عن العالم الذي يعيشه العربي في بلده ، أو العالم الذي فرضته الحضارة الغربية على بلده .^(٥٧)

وحين تظهر المدينة في حالة من حالات الفرح الجماعي نرى شاعرا « كسعدى يوسف » يرصد هذه السعادة على حد ما نعرف من قصيدة « نجمة سبارتاكوس » ففيها يرصد احتفال موسكو بالقمع الروسي الاول ، فيتكلم عن الرايات الحمراء ، والقاطرات المسافرة ، والورد الذي يطرح على الناس ، ثم يذكر ان النجمة الروسية تختلف عن نجوم « يوليسيس » و « سندان العراق » و « المجوس الثلاثة » ويذكر انه عرفها في بغداد ككتابا مطبوعا في موسكو مرة ، وفي القلب مرة ثانية . . . وفوق السلاسل مرة ثالثة ، ثم يذكر ان هذا الكتاب الذي كان في الاصل نجمة حمراء قد امتد واصبح عواصم ! ومن الطبيعي ان يسيطر عليه اللون الاحمر فيرى على اهداب رواد الفضاء نجمة حمراء ويرى الارض - حتى في جذور جذورها حمراء وفي الوقت نفسه لا ينسى أن يقص قصة حياة « لينين » ، فيذكر انه مازال مع الناس يقاتل ، ويصوره منفيا في باريس ، وكيف انه كان يترك مقاهيها التي يسقط عليها المطر الى حيث لا ينهمر المطر الا على معاطف العمال الرخيصة ، وعلى الارصفة ، ويذكره في مكتبة « زيورخ » لا يقرأ لنفسه وانما للناس ، وحين يتعرض له في ضريحه يقول

لم تكن نائما حين زرتك
لم تكن مغمض العينين
لم تكن في القميص المشى
كنت مبتسما واقفا . . . لامع العينين
دامع المقلتين
في دخان المتاريس يعلو قميصك راية
ثم يضع نشيدا للعالم الذي لم يولد .

وهو لا ينسى أن يكتب قصيدة بعنوان « يوميات السفينة جروزيا ، لتمجيد البحرية الروسية ، أما عناوين اليوميات فهي هكذا :-

١ - أيها الصاري ١٩٥٧/٧/٢٢

٢ - أغنية للبحارة السوفييت ١٩٥٧/٧/٢٣

٣ - أقاصيص روسية

(٥٧) ديوان الجواهري ص ٦١ ، ٧١ ، ٢٤٥ ، ٢٤٨ ، غير الحافظ في مرآة . حسب الشيخ جعفر - ط وزارة الإعلام العراقية ص ٩ وما بعدها .

- ٤ - فلاذير ايليتش لينين ١٩٥٧/٧/٢٤
 ٥ - اسطنبول ١٩٥٧/٧/٢٤
 ٦ - الأناشيد ١٩٥٧/٢٥
 ٧ - البحر الأسود ١٩٥٧/٧/٢٥
 ٨ - ساعات ثلاث الى أوديسيا .. يجتهد بها بقوله :

قلبي لوجه الشمس افتحه
 ولوجهك الأرض أذنيه
 يابلدة .. ماهب زراعها
 الا وهبت من أغانيه

ونحن نرى «توفيق زياد» يبالغ في هذا الحب إلى حد ادانة بعض الدول العربية من أجلها :

لولاك يا' موسكو الحبيبة ما بللت منقارها في النيل قبرة طروية
 وللف في برى السيل ، وصوحت في الشطر آهة الحصوية
 وللق عنق الشعب في بغداد شرذمة غريبة
 شكرا لعينك اللتين تشمسان النصر في ارض العروية
 شكرا والف تحية يا حبة القلب الحبيبة

ثم نراه يثني على عمال موسكو ، ويقول إنهم جبابرة ، وطيبون ، وغافرون للشتايم من عالمنا العربي . فعل الرغم مما يفعله العرب ، فإنهم سيستمرون في إرسال الهدايا ، فالصلب من سيبيريا ، والقمح من أوكرانيا ، والسفن والاحواض من ليننجراد ، والميج من موسكو .. وله عدد من القصائد تعتمد على تمجيد موسكو ، وما تمثله السياسة الروسية

.. وهناك من فتن بمشاهد بعينها في موسكو كتيائيل الشعراء ، ومن فتن بأعداد من المدن في الاتحاد السوفيتي .^(٥٤)

بعض المدن الاشتراكية :

ثم ان الامر لا يفت عبثا عند حد المدينة اليوغسلافية والروسية ، ذلك لأن الشعر في الفترة الاخيرة لم بكثير من المدن التي تدور في دائرة العالم الاشتراكي فهناك قصائد دافئة كثيرة كتبت في فرسوفيا وميونخ وكوبا ووارسو وصوفيا ، وفارنا ، ولقد كان الشاعر في شغل اشتغالا حين كان يرى في هذه المدن وجهها من وطنه يمكن ان يبادلها الحب . صحيح

(٥٤) الأعمال الشعرية لسمدي يوسف من ١٥٧ ، ٣٥٣ ، ٤٩٠ ، وتامل في ديوان الجرح الأخير . حبه بلوى . شركة الريمان : الكويت ، ص ٤٧ وما بعدها .

ان الجانب السياسي كان الشغل الشاغل للشاعر وهو يتحدث عن هذه المدن وعن فكرها ، ولكن الامر في بعض الاحيان لم يكن يتخلو من لسة الحب .. وفرح الحب . (٣٣)

جـ - دائرة المدينة الحلم

يلاحظ ان الانسان ظل مشغولا في الغالب بما يمكن ان يسمى المدينة الحلم ، وهي المدينة التي ليست كالمدينة التي يعيش فيها ، فهو من جانب غاضب على مدينته وشمرد عليها ، ومن جانب آخر يريد مدينة كما يجب ان تكون عليه المدينة ، وربما يكون وراء ذلك عجزه عن تغيير واقعها ، وخوفه من السلطة ، ولهذا نراه قد شغل في كل فترة من الفترات بما يسمى « المدينة الفاضلة » . ولقد كان الفلاسفة من أكثر الناس الذين شغلوا بهذا الجانب ، ثم الشعراء ، وفي ضوء هذا نرى ان مدن الشعراء في العصر الحديث قد دارت حول عدة مخاور رئيسة ، المحور الاول هو محور المدينة التي لم توجد بعد ، والتي لن تخلق ، ولن تصل الى الكمال لأنها تظل دائما في حالة خلق ، وخير من يمثلها الشاعر أدونيس في شعره

١ - فاللاحظ ان مدينة أدونيس - أومشقه التي يحلم بها - لها طابع جديد يختلف عن مدن الشعراء الواقعية في عصره ، فهو ابتداء يغني للطبيعة - والطبيعة عنده حزينة ومُستبلة ومصدورة وباكية - ، ويغني للطفولة - وعنده ربيع الزمن الشيخ ، وأذار الحياة ، ونحو ماض وأت - ويغني للبيت والبيت عنده يقوم على حدود اليأس ، تكشئه الريح وتجهز الشمس والعصافير - وهو حين ينم في هذا البيت ينم الضحى حوله تخفي الصوت غنونا .. وشيثا شيثا نراه يتوحد بالكون ، ويتساءل :

أينا يتذكر الثاني ؟ وقد كانت له وقفة عند الوطن ليقول ! أنا حر ، ولما كان محتاجا الى رمز فانه يختار « عشتار »
وحين يتكامل هذا العالم المكون من الطبيعة والطفولة والبيت والوطن ، وحين يختصر في أسطورة عشتار يرى أنها جميعا تحولات لا ثوابت وان من الخير لها أن تكون كذلك ليكون في الإمكان تغيير الارض ، فما لنا اختيار غير ذلك ، ومن ثم تكون دعوته لخلق المدينة التي تستمر تخلق أبدا ، ويكون قوله

نيراننا جامعة الاواركي يولد فينا بطل

مدينة جديدة

صيدتي أنا اسمي التجلد

أنا اسمي الغد

(٣٣) ثلث مثلا ما كتبه سحدي يوسف ص ٤٨٨ عن صوليا .
لما لسة الحب التي تحت في فلسطين وأما مسح اللطم في صوليا ص ٦٤٢ فنقول :

تعرّفين جميع الفصول

تعرّفين الحديث الطويل

عن غد ضائع في تواريتنا المرحية

تعرّفين الذي للشعر أن قول .. طرحي

الغد الذي يقترب يقترب
الغد الذي يتعد
في مهجتي حريقه ذبيحة !

.. وهو حين تكلم عن مدينة الأنصار بالنسبة لقناعه المسمى « مهبّار » لم يعطها ملامح خاصة ،
وإنما جرد هذه الملامح وفي الوقت نفسه تساءل : هل سيلاقى إنتاج الشوك - كالمسيح - أو بالحجارة -
كمحمد - وعمل كل فعله كان يدور حول الرغبة في أن يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية .. المهم أن
يكون في عداء للاستمرار ، وأن يظل دائما رافضا للتشكل .

لو كان لي في وطن الأحلام والمرايا
مراقىء ، لو كان لي سفينة
لو أن لي بقايا
مدينة .. لو أن لي مدينة
في وطن الأطفال والبكاء

ونراه يفتش عن مدينته الخاصة في البلاد القديمة :

أسلمت للصخور والأصداء
راياتي المخنوقة النداء
أسلمتها لقلعة الغبار
لكبرياء الرّفْض والهزيمة
لم يبق إلاك يا بلادي القديمة

وأخيرا يمتنى « المكان » ولكنه يواجه بالرعب فيقول :

لمرة واحدة لمرة أخيرة
أحلم أن أسقط في المكان
أعيش في جزيرة الألوان
أعيش كالإنسان
أصالح الآلهة العمياء ، والآلهة البصيرة
لمرة أخيرة
.. ماذا إذن ليس لك اختيار
غير طريق النار
غير جحيم الرّفْض

حين تكون الأرض
مقصلة خرساء .. أو إله

ويكتشف أن له بلادا خاصة به ، ومكانا خاصا به :

الشموع انطفأت فوق جبيني
الشموع اشتعلت فوق المدينة
والمدينة
رجل لا يعرف الضوء جبينه
والمدينة
حجر ينأى وأشلأ سفينة

.. وأخيرا يحسُّ أمام كل هذه الحيرة ، أنه حين يتقرب عنها يراها ، فهناك مدينة تهرب ، وهو لا يملك إلا أن يركض لاستجلاء مسالكها ، فكل ما يعرفه عنها أنها وطن الراقضين ، والمنظرين ، وأنها « ذات العباد » ..

نارنا تتقدم نحو المدينة
لنهدَّ سرير المدينة
سنهد سرير المدينة
سنعيش ، ونعبر بين السهام
نحو أرض الشفافية الحائرة
خلف ذاك القناع المعلق بالصخرة الدائرة
وسنحرق ذلك الوجود المرقع باسم المدينة
وسيعكس وجه الحضور
وأرض المسافات في ناظر المدينة
.. نارنا تتقدم
والعشب يولد في الجفرة الثائرة
نارنا تتقدم نحو المدينة

.. ثم يكون تلخيص لهذا كله ، لموقف انسان مجهول الهوية والمكان ، ذلك لأنه يبحث عن مدينة لم توجد بعد .. لأنها لم تكتمل بعد .

- من أي بلاد أتيت
من أي حظيرة لا اسم لها

- لم يكتمل وطني بعد ،

روحي بعيدة

ولا ملك لي (١٧)

٢ - المحور الثاني هو محور المدينة التي كانت موجودة ثم فقدت ، ولكنها مع ذلك تظل مستقرة في الأعماق . ولعل خير من يمثل هذا المحور الشاعر محمد عبدالحفي في قصيدته « العودة إلى سنار » ، وسنار هي عاصمة السلطنة الزرقاء بالسودان لثلاثة قرون حتى أوائل القرن التاسع عشر ، وربما أراد الشاعر بهذا العمل تقديم صورة لضميراته الذي لم يخلق بعد ، أو بعث « بدهاء » قديمة ، أو إيقاظ لملكة البراءة . . فالليلة - كما يقول - تستقبله أرواح جددته بمفردات زمانهم ، فهناك الخيل التي تمجّل في دائرة النار ، وترقص في الأجراس ، وفي الدُبياج ، وهناك من يخطّر في جلد الثور ، ومن يسطع في قُصان الماء . . وهكذا كانت تُستلقي الغاية والصحراء على سرير البرق ، في انتظار « الثور الإلهي » الذي لا يأتي إلا في الظلام ، وكانت كلّ الأشياء - دلالة على التوحد - تبدو في قناع واحد !

ثم يكون دخول الشاعر إلى عالم المدينة القديم حيث الرمز والغاية والصحراء والشمع الناصع والجذر القديم ، ويكون حوار وهو يُقدم نفسه لهم ، فهو يرفض أن يكون بدويا أو زنجيا لأنه استحالة إلى مخلوق حائر بين عدة ثنائيات منها : البداوة والحضارة ، والعروية والأفريقية .

أنا منكم . تائه يغني بلسان ، ويصلي بلسان
من بحار نائيات لم تُزَيَّر في صمتها الأخضر أحلام المواني
كافرا تهت سنيئا وسنيئا
مستعيراً لي لسانا وعميونا !

ويؤذن له بالدخول في عالم تنضج فيه الحمرة قبل أن تموج في الكروم ، وقبل أن يُجتم في آنية الفخار ، ففي الليل تطفو الصور الأولى . . ثم يكون الصبح ، والقبول لحضور الشاعر ، وتُسفر المدينة عن نفسها ، وتبدأ الأحاديث برنة اللغة القديمة ، ويكون الإبحار في القداسة الحميمة ، ويكون المشهد الأخير في التشديد الخامس .

الشمس تسبح في نقاء حضورها ، وعلى غصون القلب عائلة الطيور ، ولعةٌ سحرية في الريح ، والأشياء تبحر في قداستها الحميمة وتموج في دعة ، فلا شيء نشاز ، كل شيء مقطّع ، وإشارة تمتد من وتر إلى وتر على قيثارة الأرض العظيمة .

(١٧) الأبيات الكفيلة لأدوينس

ولتذكر هذه القصة إلى حد ما بأنهم قات المهاد التي صارت أسطورة تقول ، إن شعاد بن عاد أراد أن يبني مدينة يتألف بها جنة الله ، وقد عمل على بنائها بالقلل ، وحين أملهك الله مع قومه أخصت دارم قات المهاد ، وكان عليها أن تطوف - وهي مستورة - في الأرض ، وقد قدّر لها أن ترى إلا بعد كل أربعين عاما مرة ، وسعيد من ينجح له بهايا .

فالقضية قضية موت ونشور ، وقضية أن الموت لا يموتون وإنما يعيشون بمعنى أن يتحولوا الى « قوة روحية » ، وفي ضوء هذا يتم الاتصال بين الإنسان وأسلافه ، فمن لا حفيد له يكون قد مات موتاً حقيقياً ، وطبقاً للمفاهيم الأفريقية يعتبر الموت قوة روحية تؤثر في الأحفاد لزيادة قوى الحياة فيهم ، ولا علاقة هذا بتناسخ الأرواح - الذي يقول بدورة الأرواح - لأنه في الأفريقية يمكن للشخص الميت أن يولد في أشخاص مختلفين مثل الأحفاد . . المهم أن المناخ الذي تدور فيه القصيدة مناخ إفريقي ساعد على خلق مدينة الشاعر. (٣٧)

٣ - المحور الثالث هو محور « المدينة الحلم » التي تعتبر في الحقيقة رد فعل للواقع الصلب الذي يعيشه الشاعر ، والذي لا يتسجم تماماً معه ، ويعتبر جبران خليل جبران خير من يمثل هذا المحور . ولعل وجوده كمغترب مقتلع من وطنه قد ساعده على هذا ، وبخاصة حين تعرف أنه كان يعيش في مدينة جبارة لا تُعبر أمثاله الثغرات . ولما كان لا يحسن التعامل مع لغة هذه المدينة الحديدية ، فإنه - من واقع ردود الفعل - بدأ بكلها بلغة نبي تقوم أساساً على الرقص ، وعلى لفت النظر الى عالم جديد لا يحسه الذين من حوله ، مع ملاحظة أن هناك فرقاً بين النبوة الإلهية والنبوة الجبرانية ، المهم أنه في أول أمره بدأ يتحسس هذا العالم الذي بدأ يخلقه ، ويضعه في مواجهة المدينة الصلبة ، وكان أن قال :

يا بلادا حجبت منذ الأزل	كيف نرجوك ومن أي سبيل
أي قفر دونها أي جبل	سورها العالي ومن منا الدليل
أسراب أنت أم أنت الأمل	في نفوس تمنى المستحيل . .

ولما كان يحس أنه الكامل في عالم كله نقصان على حد تعبيره ، فانه بدأ يفكر في تقديم بديل عن هذا العالم الذي حوله ، ولقد كان هذا البديل ، هو ما يمكن تسميته بالمدينة الغاب . فالذهاب الى الغاب بعد هجر المدينة التي تفتن الناس ، فيه إعتناق من الثنائية ، وانطلاق إلى اللاحدود ، وفيه معانقة للمطلق ، ومعنى هذا الدعوة الى مرحلة رعوية مصحوبة بصوت الناي ، وفي الوقت نفسه مستشفة الخلود الذي ليس بعده خلود ، وقد كان من الطبيعي أن يبدأ بنفسه ، وأن يقول :

هل تخذلت الغاب مثلي منزلاً دون القصور

ولما كان يعرف أن لديه شيئاً يريد أن يقوله للعالم ، وأن هذا الشيء يختلف عن أي شيء آخر ، فانه يوالي حديثه عن المدينة الحلم :

لم أجد في الغاب فرقاً	بين روح وجسد
فالخوا ماء تمادي	والسندى ماء ركذ
والشذا زهر تمادي	والثرى زهر صمد

(٣٧) العودة الى ستار - قصيدة من حلة أناسيد - ط جامعة الخرطوم

ليس في الغابات موت لا ولا فيها قبور
فاذا نيسان ولّى لم يمّت معه السرور
فالدّي عاش ربيعاً كالذي عاش الدهور

ويبدو أن فكرة التعامل مع الغاب كانت سابقة في وجدان المهجريين ، ذلك لأن « نُدرة حداد » رأى فيه وطناً للحب ، وأيليا أبو ماضي ذنن حول هذه الفكرة التي تعلي من شأن الطبيعة ، وتجعل منها نموذجاً للكمال الأكمل . . . وعلى كل فقد كان هذا الحلم المستحيل ينطبق عليه قوله : طيلة حياتي كنت أحجم عن الأشياء الكبيرة الجبارة . . أما الآن فأنا مع الأشياء الجبارة التي تدمر كما تبني بناء نبيلاً . فالغابُ كان بناءه النبيل .^(٥٨)

٤ - المحور الرابع هو محور « المدينة الضائعة » وهي التي لا يضيئها الإنسان وإنما يرغب على أن يضيئها ، وخير من يمثل هذا النوع من المدن « محمود درويش » ، فهو يذكر أن الحياة الأولى من حوله كانت جميلة ورائقة ، وأنه هو الآخر كان صغيراً وجميلاً ، ذلك لأن الوردة كانت داره ، والتبايع كانت بحاره ، ولكن كلّ شيء قد تغير حينما صارت الوردة جرحاً ، وأضحى البيوع ظمأً ، وحين تمتد السنوات يحسّ الشاعر أنه لا بد من استعادة هذه المدينة الضائعة . ولما كان الضياع قد تحقق ، فإنه يكتشف حقيقة جديدة هي أن هذه المدينة تسفر عن ملاحظها في فترات معينة هي فترات الكفاح من أجلها ، فالذمّاء من أجلها تغسل وجهها ، وتخلّو . . وما أحل وجهها حين تكون هناك معاناة ، وحين يفتح كتاب المراثي ، وقد عبر عن هذا كله في بعض القصائد . ولكن القصيدة الحاسمة التي جلت الفكرة ، وعلفت على مدينة الشاعر الضائعة القناديل ، كانت قصيدة بعنوان « كتابة بالفتح المحترق » جاء فيها :

مدينتنا حوصرت في الظهيرة
مدينتنا اكتشفت وجهها في الحصار
لقد كذب اللون . . لا شأن لي يا أسيرة
بشمس تلمع ، أوسمة الفاتحين ، وأحذية الراقصين
ولا شأن لي يا شوارع الأبارقام موتاك ، فاخترق كالظهيرة
كأنك طالعة من كتاب المراثي
... نعرف الآن جميع الأمكنة
نقتني الآن آثار موتانا
.. عندما ألقوا على القبض كان الشهداء
يقراون الوطن الضائع في أجسامهم شمسا وماء

(٥٨) الشعر العربي في المهجر . د . إحسان عباس ، د . محمد يوسف تيم ٧١ ط ٢ ، دار صادر ، ثورة الأدب المهجري على التصب . د . هادي إسحاق الكبيسي . شركة المكتبات الكويتية ، ص ١٣٣ وما بعدها .

وهو لا يكتفي بضياع مدينته ، وإنما يؤكد على ضياع مدينة خاصة بجندي من أعدائه ، فهذا الجندي تنسحب عيناه من مدينة الواقع المتصر إلى مدينة أخرى تحلم - كما يحلم - بالزنايق البيضاء ، وبشارع مغرد ، ومنزل مضاء ، ويوم مشمس ، ذلك لأنه شتم من حمل البندقية ، ومن توالي الانتصارات ، ويكون فراق بين الشاعر والجندي ، وتعليق على هذا اللقاء .

.. ودّعته لأنه يبحث عن زنايق بيضاء
عن طائر يستقبل الصباح فوق غصن زيتون
لأنه لا يفهم الأشياء إلا كما يحسّها .. يشمها
يفهم قال لي : إن الوطن
أن أحسني قهوة أُمي
أن أعود آمناً في المساء !

والنبرة الجديدة هنا هي الكتابة عن العدو لا باعتباره وحشا ، ولكن باعتباره إنسانا ، وأن المدن الضائعة تُواجه بمدن ضائعة .. وأن كل فقد يفقد! (٩١)

٥ - أما المحور الخامس فهو محور « مدينة الموت » وهي المدينة التي ضاعَتْ منها الحياة تماما ، والشاعر أحمد مشاري العدواني يقوم بزيارة للموت مع صاحب وهمي من صنع خياله ، ولعله يستدعي - بتأثير من التراث - هذا « الثاني » الذي يكون مع الشاعر دائما في الوقوف على الأطلال ، ذلك لأنه سيفق على طلل عصري وهو يتحدث عن مدينة الموت التي لا يوجد فيها إلا الموت والموت ، فلا أثر فيها لحركة ، أما السقف فهو من حجر حتى لا يتغذ منه الضوء أو الهواء ، ثم إن الهواء نفسه قد جمد « حتى يلائم البلد ! » ، أما الليل فهو غيم ، وأما المساكن فهي كهوف ، وسراديب ، وقيور ، وأما السكان فهم أشباح تزاوَل الكهانة .

وعندها طقوس مظلمة الأسرار
شعارها : دمع الحياة أنها مزرعة الجريمة
يا صاحبي : إياك أن تراو عما تشهد
فأنت في مدينة الأموات

وهو يدخل مع صاحبه الوهمي في حوار من طرف واحد ، ذلك لأنه يقول : إن أمامها خيارين ، إما أن يقلعا الحياة من كيانها ، وإما أن يثورا ويعلنا الحرب على الموت ، وهو يميل للأخذ بالاختيار الأول ، ذلك لأن الموت كثرة كاثرة ، وفي كلا الحالين - أو الاختيارين - سيختطف الأموات زائرين من بني الحياة ! وعلى كل فالشاعر يدين جود

المدينة، ويحذر منه، ويجعل خاتمها سخرية مريرة من هؤلاء الذين ماتوا وأماتوا في المدينة كل شيء.. حتى الموت! (١٦)



وهكذا نرى في هذه المحاور عدة أبعاد يجيء في مقدمتها التجريد والإدانة وحمل القارىء على التفكير والحزن معا، مع التأكيد على أن من يترك مدينته أو يضيعها - رغبا أو رهبا - لابد أن يتوه!

الإضاءة :

رأيت الاكتفاء بما ذكرت من المدن التي فرضت نفسها بعمق على التاريخ وعلى الشعر، والا فهناك شعر - يتراوح بين الرضا والسخط - عن كل مدينة .

ومن الواضح أن الأجانب قد اهتموا بدراسة المدن العربية - كمكان وكظواهر أدبية - ولعله يجيء في مقدمة الدراسات المبكرة ما كتبه « جوستاف فون جرنباوم » عن ظاهرة مدح النثر للمدينة العربية، والوصول الى مفهوم يقول : « إن الأساليب النثرية العربية في وصفها للمدن كانت تحتوي في أصولها قوالب وصيغا إغريقية كلاسيكية .. ويبدو أنه لم يكن هناك اقتراب واضح من عالم الشعر، لأن له خصائصه العربية الواضحة والمستمرة في الوقت نفسه . »

ونحن اذا اقترينا من وجود المدينة في الشعر لا نستطيع أن نتجاهل الصلة الحميمة بين المعيار وبين القصيدة ، لأن الذاكرة - كما يقال - تتغذى وتنمو بالأشكال ، ولأن الخيال البصري يتشكل أساسا بالرسم ، بالإضافة الى وجود أكثر من علاقة بين الإنسان والبيئة ، وبين البيئة ونوعية الحياة التي تقام عليها . ومن المعروف أن التراث العربي يربط ربطا محكما بين الصناعات والفنون على حد ما يذكر مثلا « الأمدى » في الموازنة بين الطائيين ، فهو يرى - مع أشياءه - أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجوّد وتستحكم إلا بجودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاج الى نهاية الصنعة من غير نقص ولا زيادة « وهذه الخلال الأربع ليست في الصناعات وحدها بل هي موجودة في جميع الحيوان والنبات ... » من هنا نرى الربط الواضح بين سائر الصناعات ، وتأثير كل على الآخر ، فكلما كانت العمارة القديمة بسيطة ومكشوفة وواضحة ، كانت القصيدة القديمة بسيطة ومكشوفة وواضحة ، ذلك لأن همّ الانسان القديم كان اعتبار المكان مجرد علامة - والكلمة بالتالي مجرد إشارة - في العالم الصحراوي المترامي الأطراف ، ولهذا كان من الطبيعي أن يركز على تحديد المكان بالصورة التي جعلت الباقلائي يسخر منها حين تعرض مثلا لتحديد امرىء القيس في البيت الذي يقول :

فقا نيك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

.. ثم جاء الاسلام وزاحم بالزمان المكان ، ووجد ما يمكن أن يسمى « بالزمكانية » في العمارة والشعر ، بالإضافة الى التعامل بطريقة جديدة مع « الألوان » ، وقد سبق ان ربطت بين القصيدة والعمارة في كتابي « أبو تمام وقضية التجديد في الشعر »^(١١).

ثم تجمعت العمارة وثابتت تماماً كما تجمعت القصيدة وثابتت ، فلما جاء العصر الحديث كان هناك تداخل العالم وتقاربه ، وانتشار الواقعية والطبيعية على وجه الخصوص ، وبالمصطلح التراثي كان هناك ما يسميه ابن الأثير بالخال المشاهد بالبصر - واندلاع ما يسمى بالتداخل في شكل العمارة - وبالتالي في شكل الشعر - وكان أن وسع الطريق لتصميم المكان ورسم الصورة ، وكان هناك بالتالي تصميم للموسيقى في المبنى والقصيدة ، بحيث روعي التداخل بين الشكل والمضمون ، وما يسمى بالموسيقى الداخلية والخارجية ، وصلة كل هذا بحساسية العلم ، وهكذا تكون قد وَضَحَتْ عناصر جديدة معتمدة على الانسجام والتركيب وتجاوز ما كان يسمى في القصيدة مثلاً بالتصريح ، والتقسيم والجناس .. الخ . وبعبارة أخرى لقد كانت العمارة تكاد تكون واقفة عند عناصر التقابل والتناظر والتوازن ، وكانت القصيدة تدور فيها يسمى بعمود الشعر الذي حدّده « المروزي » ، ولكن الذي حدث هو أن أشياء كثيرة بدأت تنداع وتُغْنِي لتحل محلها أشياء جديدة لها ملامح جديدة ، فإذا كانت العمارة القديمة مثلاً ترمى الداخل على حساب الخارج - وتفصل بينهما في الوقت نفسه - فتعطيه الرحابة واللمسة الجمالية كالنافورة والشجرة ، في الوقت الذي كانت تضيق فيه الخارج كالشارع سواء أكان التضيق للتظليل أم لإعطاء الداخل حرمة وقداسة ، ثم يكون داخل الباب الكبير باب صغير كأنه ما يسمى في القصيدة « حسن التخلص » .. إذا كان الأمر هكذا في العمارة القديمة فإن الأمر في الشعر لا يختلف عن هذا ، ولكن الأمر قد اختلف في العمارة الحديثة وفي القصيدة الحديثة حين أصبح التعامل أساساً مع محور تنمو منه الاتجاهات والصور ، ويكون محكوماً في الوقت نفسه برؤى معاصرة ، ويوجد بدائل ومتغيرات بدلاً من جناس الزينة الصارخ يوجد ما يسمى بالجناس الحرفي الذي يجيء في أوائل الكلمات ، والجناس الصوتي الذي يجيء في منتصف الكلمات . وبدلاً من أن يكون الطباق مجرد حالة افتراق كالليل والنهار ، أصبح يعني جدلاً بين عنف الثنائيات .. والغافية لم يصبح من الضروري تثبيتها في مكان واحد ، والبحر لم يصبح مجرد طول محكوم بما هو قبل التجربة ، وإنما أصبح وحدة تتحكم فيها طبيعة النفس ، ووظيفة الشحنة الداخلية التي تتلبس الشاعر بالإضافة الى طبيعة السياق في الجملة والقصيدة .

وعلى كل فقد أحدث تداخل - أو اقترام - العمارة الغربية في العمارة العربية ، وبالتالي تداخل - أو اقترام - مفاهيم الشعر الغربي في الشعر العربي ، نوعاً من التشويش والغموض والتعميم والدمامة . فمثلاً نرى نوعاً من العمارة لا يتفق وحالة البيئة من حوله ، بالإضافة الى إهدار مفاهيم الناس ، ونرى من يقول إن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيجاء^(١٢) ، مع أن هناك تراثاً بلاغياً وفيراً حول ما يسمى : الكناية ، والرمز والتلويح ، والإيجاء ، والتعريض ..

(١١) انظر ما جاء في ١٠ ، ١١ الجزء الدمام للكتاب .

(١٢) ترجع لنازك الملائكة ذلك الى مقدمة ديوانها شظايا ويريد الى أنما لم تركز على استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالاً تاماً إلا حديثاً ، وأنتا تستعكر حديثاً المدارس الشعرية التي تمسك على القوة الإيجائية للألفاظ كالرمزية والسرالية .

وما يهمننا من هذا كله أنه نتيجة لهذا ولغيره حدث ما يمكن أن يسمى « بالتجاور » بين نوعين من أنواع العبارة ، ونوعين من أنواع الشعر ، وهناك قصائد تتعامل مع عمود الشعر ومع شعر التفعيلة في الوقت نفسه ، وهناك في العبارة - والشعر - ما سبق أن سميناه بالتعبير والتغيير ، وما يمكن أن يسمى بالتجاور بين مصطلحي الجلال والجمال ، فهناك أشياء جلالية لا شكل لها ، وهناك أشياء جمالية تعتمد على الشكل في العمل الفني الواحد . . . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن هناك مجاورة - وليتها كانت جدلاً ومُجاورة - بين التجريد وبين التجسيم والتجسيد .

ومع هذا فلا خلاف على أن هناك تياراً يعمل على إشاعة الخاطر في القصيدة لا في البيت أو التفعيلة ، وفي المبني لا في الحجر أو الجناح ، وفي الخروج على المقولة القديمة التي تقول بأن الشعر مستطيع بنفسه ، إلى طريقة الاقتباس والحوار من الفنون الأخرى ، ومن هنا نجد في القصيدة الحالية ما يمكن أن يسمى بالمونتاج ، والسيناريو ، واللقطات الحثثة ، واللقطات الناعمة ، والتعامل مع الأرقام ، والتدوير ، والاستيطان ، والمصنقات ، والمقتنيات ، والفراغات ، والرمز ، والأسطورة ، والوثائق . . . والمشكلة أن البعض يقصد بها قصداً كتوع من إحداث الأبهار والذخشة والصدمة . والذي لا خلاف عليه أن هناك اهتماماً في الشعر الحديث بظاهرة المكان من خلال أكثر من منظور جديد ، فالاهتمام بالمكان الآن يختلف عن الاهتمام بالمكان الشعري في القرنين السادس والسابع حيث كان الاهتمام شكلياً تطريزي ، حين اهتم الأندلسيون والمغاربة على وجه الخصوص بما يسمى « الشخيم » بمعنى تقسيم المكان الذي به الشعر إلى خواتم ومربعات هندسية ، بالإضافة إلى ما يسمى بالتفصيل والتشجير - يقابل هذا معياراً ما يسمى بالتزيق والتزجير - إلى حد اعتبار كل ذلك داخلاً في أبواب البديع . . أما الاهتمام الآن بظاهرة المكان ، وبما يسمى التصميم في الشعر فلعل وراءه العمارات التي حولنا ، والتي كما ننشئها ننشئها ، لقد كان أكثر تأثيراً للعمارة القديمة على شعر ، مارأيناه من أسلوب القصيدة المفتوحة «الموشح» ، أما تأثير العمارة الآن فقد تخطى « الموشح » إلى ظاهرة القراءة بالعين ، بدلاً من الاستماع بالأذن ، وإلى تجسيد الصورة وتحييمها وإعطائها أكثر من بعد ، وإلى الاقتراب من الواقعية والطبيعية ، وإلى أن يكون هناك تبادل إيجابي بين الكتلة وهوامش الفراغ - في العبارة وكتابة القصيدة - بالإضافة إلى هوامش الصمت في الموسيقى . كل هذا ساعد على التشكيل في القصيدة الحديثة ، فاللغة أصبحت تشير إلى الأصوات والأشكال معا ، وأصبح عالم الحس ليس مقصوراً على العين والأذن فقط ، ثم إن كل شيء لابد أن يدخل عالم « الكتلة » و « الوزن » حتى ولو كان بما يشم أو يلمس أو يتذوق . وفي ضوء هذا تكون اللغة كائنات متشعبة قبل أن تكون رموزاً للمحاكاة أو للتعبير ، وكل هذا سيؤدي إلى ما يعرف بالتناقص بين المتفعة والجمال^(٦٦) ، وإلى أن يهيمن الجمال على الجلال شيئاً فشيئاً .

في ضوء هذا يكون للمدينة دور تكويني في الشعر ، ويمكن القول بأنه لكي نعرف من نحن يجب أن نعرف ونعيش ما حولنا من عبارة ، وما في داخلنا من شعر ، وفي الوقت نفسه يجب أن تكون للعبارة خصوصية وللشعر خصوصية . . ولهما نقاط التقاء وتأثير .

(٦٦) يقال أحياناً إن المتعة هي في ذاتها جبرير الجمال . فآريل الجراد جميلة لأنها صالحة للعدو ، والبيت جميل للاستمتاع بالمتعة ، فالمتعة وراء مبدأ التنظيم في الفن ، فليبرت والمبادئ تطورت كما تطورت الكائنات الأخرى - الاحساس بالجمال . جورج سانتانيا . ترجمة عبد مصطفى بدوي ص ١٧٥ وما بعدها .

كما يمكن القولُ - بصفة عامة - بأن قصيدة المدينة كلما اتجهنا صاعدا وجدناها متشابهة وجزلة وشبه مقدسة ، فهناك إصراف في الكتلة ، والإيقاع ، والتوافق . والتعامل مع الوصف عن طريق التشبيه والشكل المحسن ، فإذا اتجهنا نازلا نجد أنها تتأخذ في التداخل ، والتوتر ، والتنوع ، ومزاجية الجبال للجلال ، بالإضافة الى الضحاور ، والتقطيع الحشن ، والانتقاس من الفنون الأخرى . فإذا كان التناغم والتشابه هو ما يغلب على القصيدة والمعارة في أوائل هذا العصر ، فإنها تبدو بعد ذلك متنافرة ، ومفارقة ، ومشاقة ، ذلك لأن الشاعر إذا كان في المرحلة الأولى متصالحا مع نفسه ، ومع الحياة ، حتى ولو وقع عليه ظلم - كالطهطاوي والبارودي وشوقي - فإنه في المرحلة الأخيرة يبدو منشقا ، ومستلبا ورافضا ، وغاضبا ، ومتفيا باختياريه ، بل مثيرا للغبار وللجلد . ومن الطبيعي أن يؤثر هذا على تشكيل البنية - وعلى الرؤية - في المعارة والقصيدة ، المهم أنه كما أصبح للمعارة إيقاع خاص وسريع ومتوتر ، فإنه أصبح للقصيدة إيقاع خاص وسريع ومتوتر ، وإذا كان من الطبيعي أن يكون هناك تماس وتشابه بين القصيدة والمعارة ، فإنه يكون هناك تفرق وتحالف في تكوين القصيدة ورؤيتها عندنا ، وفي تكوين القصيدة ورؤيتها في الحضارات الأخرى .^(٦٩)



وأخيرا يكون لابد من وقفة عند لغة المدينة والاستشهاد بها ، ولغة البادية والاستشهاد بها ، ذلك لأن هناك ما يشبه الإجماع على فساد لغة المدينة ، وتداخلها ، وتغيرها . ولما كانوا راغبين في التعامل مع لغة نقية تلتقي مع لغة القرآن ، وتتعامل مع ما يُسمى «بالشاهد» في اللغة ، فإننا نراهم يقفون إلى جانب لغة البادية ، يرفضون لغة المدينة ، ذلك لأن لغة المدينة قد اعترتها الخلل والفساد ، ومن هنا لا يمكن الأخذ عنها ، ولو كانت المدينة قد حافظت على لغتها محافظة البادية لصح الأخذ عنها كما يؤخذ من أهل « الوير » وفي الوقت نفسه لو أن لغة البادية قد دخلها الخلل والفساد لما صح الأخذ عنها على النحو الذي قرره ابن جني^(٧٠) ، وعلى النحو الذي أكدته الجاحظ على حد قوله : ولم

(٦٩) لذا كنا قد عرفنا أن الشاعر عندنا في الغالب غاضب ومعني باعتباره أو غير اختياره ، لأن الملاحظ على قصيدته بصفة عامة التوتر والتداخل ، والتجديده وعدم الحلول بها ، فهو كثيرا ما ينفذ خارجها ليقيم بمعية الوصف والإدانة ، يمسك الصورة في الحضارات الأخرى . فلذا أخذنا مثلا لقصيدة «الشكاه مهابت الخندسية صباه» للشاعر م . ل . وروثان ، نجد الشاعر يبدو ساكنا نسبيا وهو يشرف على مهابت من نافذة القنفذ . ولكن أفكاره وحركات مهبته ترتفعان شيئا فشيئا في الدعاب والإياب في النظر . فهو ابتداء يرسم المنظر بدقة ليذكر أن الضحك عالم وأن الأفاق مظنة بالضباب الذي يزداد اقترابا ، ويزداد تشمرا بفعل السفن التي ترقى من بعيد بطيئة وغير رفيعة ، وكل هذا سيظل على النفس وعلى المدينة بحيث تبدو ناطحات السحاب شحات مكتوبة ، وكلما تفتت . ثم تراه يدخل في المنظر حين يمارو التلال ، وحين يتألق البحر ، ويغمره نورس - بل لورسان - نحو أمراق المدينة التي تستيقظ ، ليري منظرا بعد منظر قرب الدلالة ، ويرى كل شيء يجري ويهتوي في الوقت نفسه إلى قلب مهابت القديمة . أما الشاعر ويول بلاكيورد ، ففي قصيدته المساء ذات مرة ، يتكلم في المدينة عن شغره لروحها الشمس ، وكيف كانت يقفها الأشجار تفت في وسط الخللة في الظفر على الزخم من وجود مقاعد غير مشغولة ، ولكنها في وقتها تصبح حلما وجوارا فديما مع مراهن ، روية منزل ، وأربعة كهول . . . بالأحالة إلى الشاعر - وقد كان هذا طبيعيا ، فهي ساقها وعصرها وعديتها اللذين يبدوان بلا راحة ، وبمعتها ، ووقفه عارضة الأزياء ، وباعتزاز حبيبتها ، ولغة التذود على زوج من الأرذاف وتبعث في الجذور الحاملة أسفار الربيع ، المهم أنها أشفقت الجميع في الخللة طيلة الطريق إلى قلب بروكلين . . ومايمتنا هنا في شعر المدينة هو رسم المنظر خارجيا ، والتمكسات داخلها ، ودخول الشاعر في صميم المنظر ، وامتصاصه بحيث يصح هو للمنظر ، وهذا ما لا يوجد في القصيدة العربية ، ذلك لأن الشاعر مقارن وحزين وغير قادر على التامل ، وغير راغب في أن يمتصه ، أو يمتص هو - للمنظر

(٧٠) انظر الشعر والحياة العامة . م . ل . وروثان . ترجمة ابراهيم عيسى الشهابي ص ٥٩ ومايلها طبعة دمشق ١٩٦٥ . المخصص ١٥٠/١

أجد في خطب الشُّلُب الطَّيِّب والأعراب الأَفْحاح ألفاظاً مَسْخُوطَةً ولا معاني مَدْخُولَةً ولا طبعاً رديناً ولا قولاً مستكبرها ، وأكثر ما تجده ذلك في خطب المولدين ، وفي خطب البلديين المتكلفين ومن أهل الصنعة المتأدبين^(٦٦) . . . ولكن عمود هذه النظرة قد انكسر في الشعر الحديث .



وبصفة عامة ، فإذا كانت قد لوحظت الصلة المتبادلة بين العمارة والموسيقى في كل العصور - والموسيقى كما يقال هي الحد الأول للشعر العربي - فإنه يمكن الارتياح إلى ما قيل من أن طابع الدُّوق العربي العام في العمارة هو طابع النخلة ، فهي بقامتها ، وتاجها الدائر تذكر بالامتداد والقوس في العمارة . . . وبالتالي فهي يبعدها الواحد ، وأهميتها جلتراً أو ثمراً - والعربي يهتم بأول القصيدة ونهايتها - يمكن القول كذلك بأن الطابع العام للذوق الشعري الذي ساد طويلاً هو طابع النخلة . . . وفي ضوء هذا نزع أن هناك ما يقرب من التطابق بين العمارة والشعر !



شخصيات وآراء

يستهدف هذا البحث جواباً على السؤال إذا ما كان هناك لقاء بين اليهودية والبروتستنتية وبذلك أيضاً الجواب على سؤال آخر عن تسمية الحركات المسيحية التي ساندت البروتستنتية بالصهيونية الأممية ، ثم التفكير حول الفرضية التي تطرحها الكتابات العربية حول ما يدعى بالمؤامرة اليهودية المسيحية ضد الإسلام مثلاً . ثم وإذا كان هناك لقاء بين اليهودية والبروتستنتية فهل كان جانب واحد هو الباحث عن هذا اللقاء أم الجانبان أم أن البروتستنتية قد تطوّرت من خلال آليات ذاتية بعد أن اعتنقت الفكر اليهودي ووضعت كما هو متمثل في العهد القديم صلب عقيدتها .

١ - مقدّمة

في ١٤ شباط ١٨٩٦ ، أي بعد شهر واحد من ظهور كتاب ثيودور هرتزل « الدولة اليهودية » (هرتزل ، ١٨٩٦) ذهب القس وليسم هشلر (William Hechler) الذي كان يعمل مبشراً مع السفارة البريطانية في فيينا لمقابلة هرتزل . وعندما دخل عليه ، دخل بطريقة غريبة وصفها هرتزل في يومياته (هرتزل ، يسوميات ، ج ١ ، ١٩٦٠ : ١٠٥) بالفضولية والتطفل . وكما ينقلها أسعد رزوق باللغة العربية ، فقد قال له القس ودون مقدّمات بصوت متهلّج : « هاأنذا ، أنت الذي كنت أنتظره ، أنت المسيح المنتظر » (رزوق ١٩٦٨ : ٤٩ - ٥٠) . فيا الذي دعا هذا القس إلى هذا اللقاء وإلى ما فعله هرتزل والصهيونية ؟ فدون أن يبادره مؤسس الصهيونية ، اندفع هذا الرجل البروتستنتي بحماس عاطفي ديني ذاتي وقدم له المساعدات الجمة مثله مثل الكثيرين من معتقي الديانة البروتستنتية ؟ فماذا كان في البروتستنتية حتى دفعت معتنقها إلى الوقوف إلى جانب الطموحات اليهودية ؟ وهل كان موقف البروتستنتية من جراء تأثير اليهود ؟

الصهيونية الأممية أو التقاء الفكر البروتستنتي مع الفكر اليهودي دراسة في علم الإنسان الديني

مهنا يوسف حماد

كان اللقاء المذكور آنفاً يعتمد على رغبة مفردة عند القس هشلر . وعلى الرغم من الرغبة التي أبداهها هرتزل في الاستفادة من هذا الشخص وغيره سواء بروتستانت أو غيرهم فقد استغرب كيف أن هذا القس يكلمه بمفاهيم مثل « نحن » و « حدودنا » وغيرها وكأنه جزء من اليهود واليهودية . وبالإضافة إلى النعوت « فضولي ومتطفل » فقد تكلم عنه هرتزل ليس باسمه هشلر (Hechler) ولكن بكلمة أخرى (Heuchler) وتعني منافق ومراعي وخلق له حتى شخصية في روايته « الأرض الجديدة القديمة » (هرتزل ١٩٠٢) .

كان هشلر أحد الشخصيات البروتستانتية التي اهتمت اهتماماً بالغاً باليهود وعودتهم إلى فلسطين أملاً بإتمام النبؤات في العهد القديم ونمهداً لقدم المسيح ثانية ليحكم الأرض من القدس بعد أن تتكون مملكة الله في أرض الميعاد . وقد أطلق على مجموعة الناس من غير اليهود الذين ساندوا الحركة الصهيونية اسم « الصهيونيين الأميين أو الشعوبيين » وأطلق على حركتهم اسم « الصهيونية الأممية » . وقد كانت هذه الحركة حركة تعاطفية مدفوعة من خلال المعتقد الديني وليست تحالفاً ثابتاً بين اليهودية والبروتستانتية . واعتبر هنا هذه المبادرة البروتستانتية ذات الجانب الواحد رمزاً لبحث الفكر البروتستانت على لقاء مع اليهودية ولو لأغراض خاصة وليس حباً باليهود والديانة اليهودية .

والفرضية التي تكمن خلف هذا الرأي هي أن المذاهب المسيحية بما فيها الطوائف الصغرى والكبرى قد تعرضت إلى تأثيرات كثيرة مارسها الأفراد اليهود الذين قاموا بأدوار كهنوتية ولاهوتية بعد أن تحولوا إلى المسيحية . غير أنني لا اعتقد بأن مثل هؤلاء كما يقول عبدالله التل وأنور الجندي والسحار وغيرهم كانوا يقومون بذلك ضد المسيحية ولصالح اليهودية ويصعب

على تصوّر إنسان يعيش طيلة حياته مريضاً كما تقتصرح الفرضيات التي تتهم اليهود . وأرى أيضاً بأن الفئات المسيحية المختلفة قد وحدت نظورها الذاتي دون تدخلات مباشرة من اليهودية فالإتهامات الموجهة لها بأن اليهود قد عملوا على تطورها حسب أهوالهم يحتوى أيضاً على اتهام بغياء رجال الدين في الغرب ، وهذا ما لا نجرؤ على القول به . وعلى الرغم من أن البروتستانتية قد ركزت على تعاليم العهد القديم والاعتراف بها إلا أن الفكر اليهودي لم يعترف بمحتويات الفكر المسيحي بل عرف من خلال التداخل الحضاري والتجارب الحياتية كيف يستغل هذا الفكر المسيحي من الناحية السياسية لتحقيق الطموحات اليهودية .

هذه المبادرة البروتستانتية للاتقاء مع اليهودية ثلاثة
جواب :

(أ) الجانب الديني كما يتمثل في اليهودية وفي تطوّر
العقيدة البروتستانتية ،

(ب) الجانب الاقتصادي كما يتمثل في تفسير نشوء
الرأسمالية ،

(ج) الجانب السياسي كما يتمثل في التعاون بين
الصهيونية اليهودية كحركة استعمارية والحركات
الاستعمارية الأوروبية . وبما أن الكتابات العربية قد
غطت هذا الجانب فلن أتعرض له في هذه الورقة إلا ما
وجب .

٢ - أهمية الموضوع

تعود أهمية هذا الموضوع إلى جانبين : الجانب الأول هو أن الكتب والكتابات العربية لم تتعرض إلى الصهيونية الأممية إلا هامشياً في نطاق ردة فعل عاطفية تجاه القضية الفلسطينية والكتبة العربية تنتقص إلى هذه الدراسات كما أنها تنتقص إلى دراسات متعمقة حول

كتابها السماوى ومن تعاليمها الدينية وإهمال ما احتواه ميثاق العهد القديم (Atkinson) ١٩٦٨ : و Spitz (١٩٨٥) . ولكنّه عاد ووصف جام غضبه على اليهود في كتاب خاص دعاه « اليهود وأكاذيبهم الثانية » بعد أن حاول التقرب منهم بجعل المسيح شخصية يهودية في كتابة « يسوع المسيح يهودي منذ الولادة » (Stohr) (١٩٦٤ : ٨٠-١٠٧ . أما جون كلفن (١٥٠٩-١٥٦٤) والمؤسس الفعلي للذهب الذى دعى باسمه (الكلفينية) فلم يتوجّه كما توجه مارتن لوتر لغير ما يتعلق بالميثاق الإلهي والوعود الإلهية ونظرية الاختيار كما جاءت في العهد القديم (Wendel ١٩٦٣ ، و Visser ١٩٦٣) وهذه هي المسائل الثلاث التي تشترك فيها العقيدة البروتستنتية بتفرعاتها مع العقيدة اليهودية . غير أن بعض الاتجاهات في العقائد المسيحية تختلف في تفسير هذه الظواهر عن غيرها كما هو الاختلاف بين اللوثرية والكاثوليكية ، والكلفينية والمعدانية أو بعض المذاهب اللوثرية وجميعها تجتمع تحت الاسم بروتستنتية عدا الكاثوليكية .

١ أ - اليهودية والميثاق (الاختيار والوعد الإلهي)

اليهودية بالنسبة لليهود ليست ديانة بمعنى المسيحية للمسيحيين ، إنما هي كل متكامل من الإله وتعاليمه والشعب المختار الذى أعطيت له هذه التعاليم وكذلك الأرض الموعودة . والعلاقة بين اليهود والإله هي - كما يفهمونها - علاقة شعب خاص بإله خاص في تلك الأرض التي وعدوا بها . الكتاب المعروف لدى اليهود هو ما دار حوله الوحي الذي نزل على موسى وما جاء به أنبياء إسرائيل . أما الوحي فهو عند اليهود نوعان : الوحي المكتوب والوحي الشفوي . يتجسد الوحي المكتوب في مجموعة من الأسفار تدعى أسفار العهد القديم أو كما يسمّيه اليهود التوراة . وتتكوّن التوراة من

اليهودية والمسيحية كما يفهمها أصحابها . ويبدو أيضا بأنّه لا الكتاب المسلمون العرب ولا حتى المسيحيون العرب قد أعاروا انتباهها لدراسة كلّ من العقيدتين المسيحية واليهودية إلّا من الناحية السطحية أو من حيث الرؤية الإسلامية للمسيحية واليهودية .

والجانب الثاني هو أن كتابات عربية كثيرة تتكلّم عن مؤامرة مسيحية يهودية ضد الإسلام أو عن مؤامرة يهودية عالمية ضد الأمم والشعوب دون أية شروح مقنعة أو حجج تعتمد على الحس والبرهان حول هذه المؤامرات المزعومة أو السلوك التآمري بين المسيحية واليهودية . وإنّي لأرى أنّ مانكتبه نحن العرب حول هذا الموضوع يجب أن يكون ذا أساس صلب ومدعوم بالحجج الناجمة عن الدراسة المتعمقة والآبقي في مجال الجدل الفلسفي . كذلك وجدت مثلا أن الكثير من الكتب العربية تتكلم عن المسيحية وكأنّها مذهب واحد أو اتجاه واحد . والحقيقة هي غير ذلك فليس هناك مسيحية واحدة بقدر ما هناك من مذاهب مسيحية شبه مستقلة عن غيرها .

٣ - الجانب الديني - العقيدة البرتستنتية

لا يمكن أن ننفادى الحقيقة بأن مارتن لوتر قد تأثر من بين ما تأثر به بضمون العهد القديم والعلاقة بين العقيدتين المسيحية واليهودية كما هي في ذلك الكتاب المدعو الكتاب المقدّس بشقيه العهد القديم والعهد الجديد . وما هو واضح عند لوتر أيضا هو تأثيره بالمشكلة اليهودية وتحمّسه المبدي لليهود على الرغم من نوابه في استمئالتهم وأمله أن يدخلوا أفواجاً في ديانته الجديدة (Gerssen) ١٩٧٨ : ١٥٥ وما بعد) . وتضمنت كتابات لوتر أيضا الهجوم على الكنيسة الكاثوليكية وإعابتها بأنّها استنتت العهد القديم من

ثلاثة مجموعات من الأسفار : أسفار موسى الخمسة وكتب الأنبياء ثم الكتب الأدبية .

وتقوم هذه اليهودية على فكرة الاختيار الإلهي أو ميثاق قطعه الإله لابراهيم ونسله من اسحق ويعقوب بأن يعطيه أرض الكنعانيين وأن يكثر نسله وأن يكون هذا النسل شعباً لهذا الإله وهو ألهمه الخاص لا يشاركهم به أحد . اليهودية إذن حسب الرأى اليهودى تقوم على ثلاث ركائز : الإله الخاص والشعب المختار والأرض الموعودة . وهذه الركائز الثلاث متلازمة أبدية لا انفصام بينها والتنازل عن أحدها في الفعل أو العقيدة يعني بحد ذاته اندثار هذه العقيدة (حداد ١٩٨٤ فصل ١١)

وتتضمن نظرية الاختيار هذه بأن الاختيار اختيار الله لاحقاً للإنسان أن يتدخل فيه . فهو الإرادة الإلهية . وإذا ما كان الإله يريد ذلك فالشعب المختار مميّز بين الشعوب . والعقيدة اليهودية تحتوى على المفهوم بأن هذا الاختيار الإلهي أزلي لأن الإرادة الإلهية أزلية . وتتضمن هذا الاختيار كذلك رؤية للذات وللعالَم . فإذا ما كانت الإرادة الإلهية هي التي اختارت هذا الشعب فهذا يعني أن لهذا الشعب دوراً يجب أن يقوم به في العالم وحكمه والسيطرة على خيراتهِ (١) Will ١٩٥٤ ، و Lewis (١٩٦٤) .

أما الوحي الشفهي فنجدته في الجزء الأول من مجموعة المجلدات المعروفة بالتلمود ويدهى المنشأة . يعتقد اليهود أنها وحي شفى نزل على موسى وعلمه للكهنة فتساورها هؤلاء من جيل إلى جيل حتى خاف كهنة

وحاخسات اليهود عليها من الضياع فدوّنوها مع شروحات كثيرة دعيت بالجماراً وجميعها تدور حول ما جاء في التوراة من الوعود بالإضافة إلى كثير من القوانين التي تتعلق بالإنسان من المهد إلى اللحد والزراعة والسرقات والعبودية وغيرها . والتلمود نوعان : التلمود البابلي وقد انتهى تدوينه عام ٥٠٠ م بينما انتهى تدوين التلمود الأورشليمي عام ٣٠٠ م (خان ١٩٧٢ : ١٣) .

إلا أن الكتب اليهودية لا تقتصر على هذه التعاليم . ففي كتب الأنبياء والكتب الأدبية نجد فكرة جديدة وهي مسح القائد بالزيت ليكون شاول أول من مسح قائداً ومن بعده داود - الملك . ومن هنا جاءت كلمة المسيح تشير إلى القائد الذى سوف يقود الاسرائيليين لامتلاك أرض كنعان أو الأرض الموعودة . أما بعد السبي ٥٨٦ ق م فقد أصبحت تشير إلى من سوف يقود الاسرائيليين ويعيدهم إلى الأرض التي بنوا فيها هيكلمهم ، وكل من ساعدهم في ذلك يدعو مسيحاً . وتآصلت هذه الفكرة في العقيدة اليهودية وأصبحت فكرة توقعية تشير إلى المخلص القائد الذى سوف يخلص الشعب المختار من الأعمى ويعيدهم إلى أرض اسرائيل وترجع هناك في القدس على العرش ليعيد بناء الهيكل وتعود اسرائيل إلى إلهها وأرضها حسب شريعة التوراة (٢) .

ونجد شروحات لهذه الأفكار في كل من المنشأة والجماراً التي تؤكد على فكرة الشعب المختار والمسيح المنتظر في إطار من الأفكار تتعلق بمستقبل اليهود والعالَم والسيطرة

(١) هناك عدة تحليلات في اللغة العربية حول الكتب الخمسة للدهوة بالقراءة لموسى واليهودية من أمها كتاب محمد عزّة دورز ، تاريخ بني اسرائيل من أسفارهم (١٩٦٩) ، صابر عبد الرحمن طهيم ، التاريخ اليهودي العام (١٩٧٥) ، وأكثر هذه الكتابات تحليلاً للنص التوراتي هي كتب ألكس السكاف لاسرائيل وعقيدة الأرض الموعودة (١٩٦٧) وجورجي كنعان ، وثيقة الصهيونية في العهد القديم (١٩٧٧) وأجد اسرائيل في أرض فلسطين (١٩٧٨) .

(٢) لم نجد من تعرّض لتحليل التلمود في اللغة العربية إلا لفظة ومعظمها مبني على كتاب بولس حتّا سعد (١٩٥٢) .

ملطّخ بها . يقول سفر التكوين بأن الله طردها بعدها
من الجنة (الفردوس) (سفر التكوين ٢) ولكن
الفلسفة المسيحية تضيف بأن الله وعدّها بالخلاص وهو ما
تنبأت به كتب الأنبياء في العهد القديم .

تتلخص نظرية الخلاص بأن الله وعد بالخلاص للانسان
وأن هذا الخلاص يأتي عن طريق التجسد أى تجسد
الإله نفسه على شكل إنسان تم خلال الولادة من
إنسان ، ثم أن يتعذب ويموت ويقوم من الأموات .
وهكذا تجسد في مريم وولد ... الخ . وقد وجدت
المسيحية رمزا لعملية الموت والدفن والقيامة في الطفس
المدعو معمودية حيث ينزل الإنسان تحت الماء رمزا
للموت والدفن ثم ينشل من الماء رمزا للقيامة من الموت
وينفس السوفت من الحطية (Huby ١٩٤٧ : ١٠٠٢-١٠٢٣ ، واحد شلي ، ١٩٧٨ ج
١ : ١٧٧-١٨٠) .

غير أن الفكر المسيحي في المذهبين الكاثوليكي
والبروتستنتي قد فسّر هذا الخلاص بمفاهيم متفاوتة
واحد بمعنى التعميم (التفسير الكاثوليكي) وآخر بمعنى
التخصيص والتعميم (التفسير البروتستنتي) علما بأن
بعض الطوائف البروتستنتية لم تعر انتباهها إلى تفسير
الميثاق كما جاء في العهد القديم وتبعت التفسير
الكاثوليكي . السؤال الذى أدى إلى هذا البحث في
المسيحية هو : ماذا فعل بالوعد المتضمن في نصوص
التوراة لاسرائيل ؟ وكيف نملّ توجّه المسيح في دعوته
إلى جميع الأمم على الرغم من قوله « جئت لخراف بني
اسرائيل » و « ما جئت لأنقّص الناس بل لأكمّله »
(متى ٤ : ١٧ و ١٨) .

٢-٢-١ . التفسير الكاثوليكي

ذهب علماء اللاهوت الكاثوليك إلى أن نجيء المسيح
قد نقض الوعد لاسرائيل وأن الانجيل يتكلّم عن

والسلام . فالسلام في الفكر اليهودى لن يكون إذا لم
تطبّق الوعود الالهية .

٢-٢-٢ . الميثاق في المسيحية

يختلف الميثاق في المسيحية عنه في اليهودية من
ناحيتين : الأولى أنّ المسيحية تعيد الميثاق إلى وعد إلهي
بأن يخلّص الإنسان من الحطية التي ارتكبها أبوا الإنسان
آدم وحواء ، والثانية أن هذا الميثاق يشمل جميع البشر
وليس خاصاً بمجموعة ما ، أي عالمية الوعد في المسيحية
وخصوصيته في اليهودية . إلا أن هناك اختلافات جمة
بين الكاثوليكية والبروتستنتية .

ويجب أن لا يغيب عن الذهن بأن الفلسفة المسيحية
حول الإنسان تختلف كلياً عن الفلسفة اليهودية . فبينما
يكون الإنسان في الفلسفة المسيحية خاطئاً ومولوداً في
الحطية فإن الفلسفة اليهودية تتعرّض لهذا الحدث من
منظور مادي ولا تعتبر الإنسان خاطئاً فهي تفرّق ما بين
الإنسان اليهودى والأممي وكل منها له اعتباراته الخاصة
نسبة إلى الإله الخاص ونظرية الاختيار الإلهي .

هذه الفلسفة المسيحية تحتوى على تصوّر للإنسان في
جميع جوانبه ، وأنه لم يولد فقط في الحطية ولكن أيضاً
ولهذه الأسباب فهو سيء وبحاجة إلى التطهير
والخلاص . هذا المنظور المتشائم للإنسان نتيجة للتفسير
اللاهوتي لسقوط آدم وحواء في الحطية ومعصيتها
للخالق بأن أكلا من الشجرة التي حرّمها الله عليهم . فبا
الذى اكتشفه من جرّاء هذه المعصية ؟ يبدو أن الكتب
الدينية المسيحية لم تذكر هذا الاكتشاف نصّاً ، فهي
تقول أنّها اكتشفت نفسها عارين أمّا الحقيقة فهذا يعني
كما ورد في الشروحات اللاهوتية أنها اكتشفتا الغريزة
الجنسية التي تقود إلى الحب والولادة . والحطية كامنة في
ممارسة هذه الحاجة الأولية ، وما نتج عن الحطية فهو

منحة من الله من خلال تضحية المسيح (لامار ، ص ٤٥ - ٤٦) . هذا المبدأ التبريري بواسطة النعمة من خلال الإيمان والرجوع إلى سلطة الكتاب أصبحت فيما بعد ما يدعى بـ « العقيدة البروتستانتية الإصلاحية » .
والمصلح الذي أعطى مفهوم المنحة الإلهية الحرة للإنسان من خلال الخلاص بناء على معطيات الكتاب ومحتواه الخاص كان جون كلفين ففي تعاليم الإيمان التي كتبها عام ١٥٣٧ م يشرح ذلك :

« تضرب كلمة الله جذرا وتنمو وتنتج فقط في الناس الذين قرّر الله أن يكونوا أولاده وارثي مملكته السماوية من خلال الاختيار الأبدى . أمّا لغير هؤلاء والمالكين بقوة الإدارة الإلهية قبل أن يخلق العالم فإنّ التبشير الواضح لهم لا يمكن إلا أن يكون أريج موت في موت » (نقلا عن نفس المرجع ص ١٢٢) .

فكلمة الله لا تنمو إلا فيمن اختاره الله ليكون من أحبائه حتى قبل ولادته وقد تحدّد هذا في الاختيار الإلهي المفضّل في العهد القديم - وأنّ هؤلاء المختارين بإرادة الله يقوّن كذلك . والسؤال حول لماذا اختار الله هؤلاء وترك أولئك لا يتعدى كونه سؤالاً وإجابة معا : « لأنه رضي كذلك أو لأن ذلك يرضيه ، والإنسان يبتغي مرضاة الله » ، ويكون كلفن بذلك قد نهج نهجا خاصا غير ما ذهب إليه لوثر ، ألا أن اللوثرين قد اعتنقوا فيها بعد هذا المنهج أيضا (Atkinson ١٩٦٩ : ٩٣ - ٩٥) . والغريب في الأمر هو أن الاختيار الإلهي بالنسبة لمن يؤمنون بالمسيح غير مؤكّد ، ذلك كما يذهب هذا المعتقد بأن الله يعرف مختاريه الذين اصطفاهم في النص . أمّا جمهور المؤمنين بالكنيسة فهم دون شك من عداد كنيسة الله ولكن لا يوجد ما يؤكد لهم أهمّ مختارون (دي لامار ١٩٨١ : ١٢٥) .

اسرائيل روحية تتمثل في الجماعة التي تؤمن بالمسيح وتعيش حسب تعاليم العهد الجديد والكنسية . وإذا كان العهد القديم في شيء من الأهمية فإن هذه الأهمية تكمن في الوصايا والبشارات والحافز الذي أدّى بهم إلى هذا المذهب هي مجموعة الشرائع والقوانين التي تتعلق ببعض الأمور الحياتية كما جاءت في انجيل متى ، إلا صحاح الرابع والخامس والتي تتناقض مع شرائع التوراة . إذن حتى ولو جاء عهد المسيح ليكمل إلا أنّه جاء أيضا لانهاء ذلك الوعد الذي أعطى للإسرائيليين وابتداء عهد جديد تغمر فيه رحمة الله جميع الأمم ويصبح المؤمنون بالمسيح هم أبناء اسرائيل الجدد (173 : 160 ، 1929) . أمّا بعد المسيح فلا وعد ولا اختيار الآمن آمن بالخلاص وأن هذا الخلاص لجميع الناس دون استثناء وعلى اليهود أن يؤمنوا بالمسيح مثلهم مثل غيرهم إذا ما أرادوا الخلاص .

أ - ب - التفسير البروتستانتية

يحدّثنا المؤرخ دي لامار De Lamar (١٩٨١) أن ما كان يشغل فكر لوثر هو مفهوم (Iustitia Dei) العدالة الإلهية كما وجدها في اللاهوت الكاثوليكي . كانت الأسئلة التي طرحها تدور حول علاقة الإنسان مع الله : هل يتطلّب الله المستحيل من الإنسان أو حياة مليئة بالأعمال الصالحة ؟ وإذا كان يتطلّب المستحيل فكيف نصفه بأنّه رحوم وعادل ؟ وإذا لم يك الأمر كذلك فكيف نحصل على الخلاص ؟ (De Lamar ١٩٨١ : ص ١٤٥) .

بعد أن أكمل لوثر دراسة اللاهوت وجد أن العدالة الإلهية غيرا تعلّمه الكنيسة الكاثوليكية . فهي ليست مبنية على العقاب بل على رحمة لا يحصل عليها الإنسان من خلال الأعمال الصالحة أو تدخل الكنيسة وإنّما هي

فقد فسر كلفن كلمة « جديد » بمعنى التجديد بمجدد القديم . وكما أن العهد الجديد لا يحتوي على نقض لما كان قديما ، فمحتوى الوعد واحد إنما أخذ أبعادا جديدة . وأكد كلفن على أن مفهوم النقض الملصق بالعهد الجديد يفرغ العهد القديم من معناه . ولكن كيف يفسر ذلك ؟

ذهب كلفن إلى أن الوعد لم يتم بحد ذاته بل ارتبط بفهم الوفاء به أي أن الله لم يعط الوعد لبني اسرائيل دون أن يتعهد أن يوفي به . والمسيح في نظر كلفن هو الوفاء بالعهد أو الوعد الإلهي دون نقض لما كان قبله ، وهذا على حد قول كلفن ما قال به المسيح نفسه أنه ما جاء لينقض بل ليكمل وأن السماء والأرض تزولان وأن كلامه لن يزول حتى يتم الكل . فنعمة الله على اسرائيل في رأى كلفن لا يمكن إهمالها كعمل عظيم كان في الماضي ومز عليه الزمن بل هو متضمن في حياة الكنيسة . وتطبيقا لذلك فقد جعل كلفن المزامير تراثا للكنيسة ومن هنا كانت العلاقات الروحية بين الكنيسة البروتستنتية والكنيس اليهودي وبناء على ما جاء في اليهودية فقد منعت البروتستنتية جميع الايقونات من الكنيسة وحرمت جميع ما يمت إلى تجسيد الإله في صور على غرار ما جاء في الوصية الأولى من الوصايا العشر . كما أن البروتستنتية قد قاست التجربة اليهودية في المجتمعات الغريبة على غرار ما قاسته اليهودية ومن هنا جاء التعاطف مع اليهود من الناحية الإنسانية حتى في الوقت الذي لم تكن فيه علاقات ملموسة بين الأفراد اليهود والبروتستنت (Wolf ١٩٥٨ : ٧٠-٦٢) .

وقد شد أزر العلماء اللاهوتيين البروتستنت في هذه الآراء وجود عبارات كثيرة تدل على هذه الآراء مثل الذي جاء في رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية : «الأحباء من أجل الآباء» (رومية ١١ : ٢٨) وغيرها

في كتابه « كلفن واليهود » (يقول لنا فيسر Visser) (١٩٦٣) أن كلفن لم يعرف يهوديا قط لأن اليهود كانوا قد رحلوا عن فينّا في ذلك الوقت . وقد فهم كلفن المفهوم اسرائيل بمعنى جميع شعب الإله من يهود متدينين وغير متدينين وجميعهم من استمرارية الاختيار الإلهي التوراتي . ويذهب كلفن إلى أنه يجب أن يكون هناك شعب ينطبق عليه الاختيار التوراتي على الرغم من التناقض بين محتوى الوعد الأول بالاختيار ومحتوى الوعد الثاني بالخلاص . وهكذا أكدت البروتستنتية من لوثرية وكلفينية على فكرة ديمومة ما يدعى باسرائيل الشعب المختار والمميز .

ما علينا أن ننظر إليه هو ما تمتع به العهد القديم من مركزية في المذاهب البروتستنتية والتي أكدت على تعلق اليهود بالوعد الإلهي . وقد جاءت هذه المركزية بمثابة اعتراف بالعقيدة اليهودية وبخاصة بعد أن وضع كلفن المعيار للإيمان المسيحي في الانطلاق من العهد القديم ليؤمنوا بما جاء في العهد الجديد . بذلك نقضت البروتستنتية الفكرة الكاثوليكية بأن الله قد قطع عهدا مع عبيد المسيح أو أنه اعتبر عبيد المسيح نقضا لما قطعه مع اسرائيل . ما كان يهم كلفن هو وحدة العهدين وأن لاتناقض بين ما جاء في العهد القديم وما جاء في العهد الجديد (Wolf ١٩٥٨ : ٧٦) . وبينما كان شعب الميراث وحده معروفا فإن هذه المملكة غير مصرية ولا نعرف عنها شيئا بينما تشكل الكنيسة المربية التي تتكون من جماعة المؤمنين على الأرض والذين يشتركون معا في العبادة وتقديم الذبيحة الإلهية ووظيفة الكنيسة الأرضية هي مساعدة العالم الساقط في الخطيئة والمنحط ليعود إلى الإيمان (Houten et al ١٩٨١ : ١٣٣ - ١٣٦) .

فالوعد هو الوعد ذاته والميثاق لم يتغير ولكن كيف يفسر ذلك ؟ وكما في أرميا الذي يتكلم عن العهد الجديد ،

السبتين واللوثريين والأنجليين وغيرهم من قدامى المساعدات القيمة للصهيونية دوماً حتى التفكير بأنهم يعملون ضد البلاد العربية وشعبها . وهناك مثل السبتين وشهود يهوه الذين غيروا حتى يوم الراحة من يوم الأحد إلى يوم السبت .

وظهرت خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر الحركة الالفيه (Millenarism) والتي كما يقول أسعد رزوق (١٩٦٨) كانت تنتظر علامات الوقت وعودة اليهود إلى فلسطين وكان أول هذه الحركات في بريطانيا ومن أتباعها القس هشلر وأصدقائه والذين بشروا بهذه العلامات في بيوت الملوك والأمراء . فبينما ظهرت بعض الحركات اللوثرية والكلفينية وغيرها واهتمت بإعادة اليهود إلى فلسطين وأقامت كثيراً من المؤسسات الدراسية مثل (Palestine Exploration Fund) والتي كانت تهدف أيضاً إلى المسيحية ظهرت أيضاً حركات وعقائد لم تكن تهتم بموضوع نصرته اليهود بقدر ما اهتمت بعودة اليهود إلى أرض الميعاد لأنها تؤمن بأن المسيح لن يأتي ويحكم حتى يكون ذلك وبحكم مدة ألف سنة . فقد كتب هشلر عام ١٨٨٤ كراسة « إرجاع اليهود إلى فلسطين حسباً ورد في كتب الأنبياء (The Restoration Of Jews To Palestine According To The Prophets) » وهكذا قامت حركات مسيحية أوروبية تحمست للصهيونية أكثر مما تحمست لها بعض الجماعات الأوروبية ودعيت هذه الجماعات باسم « الصهيونية الأممية » . وقد جاءت كلمة أممية من التقسيم الحاصل في التلمود بين اليهود وغير اليهود المدعوين جويم « أممي » ومن هنا كلمة أممية .

ب - التقاء الفكر المادى

يطالعنا عالم الاجتماع الألماني ماكس فيبر (Max Weber ١٩٠٤ -) بأن الروح الرأسمالية قد بنيت

حيث فسروا كلمة الأحياء بأنهم اليهود الذين أحبههم الله من أجل الآباء الأول إبراهيم وإسحق ويعقوب . أما بعد أن قررت الكنيسة البروتستنتية ترجمة الكتاب المقدس ترجمة قياسية فقد اتصل القساوسة بالربانيين وأصبحت بينهم علاقات متينة ولعب الحاخامات اليهود دوراً فعالاً في الترجمة . ولذلك نرى أنه حيث انتشرت البروتستنتية أخذت العلاقات بين أتباعها وبين اليهود تتوطد حتى وصل الأمر بأمر الأراضي المنخفضة (Hu-go de Grool) أن يفضل العلاقات بين البروتستنت واليهود على العلاقات بين البروتستنت والكاثوليك وبرر ذلك بأن اليهود لا قيادة لهم ليخافوا البروتستنت كما عليهم أن يخافوا من الكاثوليك التابعين لسلطة البابا في روما . (Visser ١٩٦٣ : ٣٣) . ومن هنا كان التقارب بين اليهود والبروتستنت من الناحيتين الدينية والإنسانية (De Lamar ١٩٨١) .

ولكن المسيح وعد بأن يأتي ثانية كما جاء في قانون الإيمان : « وأيضاً سيأتي بمجد عظيم ليدن - الأحياء والأموات » . « نعم، إذن هذا المجي ؟ هنا وحول هذا السؤال ظهرت عدة نظريات كان أهمها أن المسيح سوف يأتي حيث أتى في الماضي وسوف يملك على شعبه أي إسرائيل . ولم تقتصر هذه النظرية على الكلفينية فقط بل أدخلت مكانها في المذاهب المسيحية المختلفة . وتطابقت هذه النظرية الروحية المسيحية مع النظريات المادية اليهودية بأن المسيح سوف يأتي ليجمع خراف إسرائيل في الأرض التي وعدهم الله بها .

من هذه النظريات وبناء عليها نشأت وانطلقت حركات عديدة وضعت اليهود واليهودية في مكانة التقديس ومن هذه الحركات مثلاً حركة شهود يهوه الذين يتكلمون عن آيات العهد القديم وعلامات الوقت . وهناك أيضاً العشرات من المذاهب البروتستنتية مثل

(١٩٥٠) . ما يميناً هو ما قاله ماركس عن رأس المال هذا . فقد قسم رأس المال الأوروبي إلى نوعين : الرأس المال الربوي والرأس المال التجاري وعلينا أن نقرأ - الرأس المال المسيحي - (ماركس ١٩٢٦ : ٩١) لأن الرأس المال التجاري كان في أيدي المسيحيين قبل أن يحصل اليهود على المواطنة الكاملة في بداية القرن التاسع عشر . وكان كارل ماركس يعني بالرأس المال الربوي ، رأس المال الذي يتكون عن طريق المراقبة أي إقراض المال مقابل الربا . أما الرأس المال التجاري فكان يتكون من تراكم الأموال المجموعة مقابل الإنتاج الزراعي أو الصناعي (Becker ١٩٦٤ : ٢١ - ٣٣) . وغالباً ما كان المسيحيون يرفضون الربا كونه حراماً (Dempsy ١٩٤٣ : ٢٣ - ٢٦) . إذن كيف وصل البروتستنت إلى فكرة الفائدة (الربا) ليضاف إلى رأس المال وتكوين عملية تراكم رأس المال ؟ والحقيقة هي أن البروتستنتية في القرن السادس عشر كانت تمنع الفائدة والربا وبقيت كذلك حتى ظهرت حركات بروتستنتية تجارية أكثر تحرراً وأخذت تتنافس مع الرأس المال الربوي فسمحت بالفائدة والربا (Herberg ١٩٦٣ - ١٣٩ - ١٤٣) . لأن هذا الرأس المال الربوي هو الذي كان قد أتى إلى القضاء على الأرستوقراطية المرتبطة بالأرض والإنتاج الإقطاعي من جزاء الفوائد التي كان يتقاضاها الدائنون على أموالهم (حداد ، ١٩٨٤ : فصل ١١) .

على الرغم من عدم تعرض ماكس فيبر لمشكلة الربا في العهد القديم إلا أن مسألة الربا في الفكر المسيحي البروتستنتي الغربي مستمدة من العهد القديم الذي أصبحت محتوياته أساساً للنظرية الكلية التي أصبحت البروتستنتية تفسرها بالظواهر الاجتماعية . والحقيقة هي أن إعادة مركزية العهد القديم في الفكر المسيحي

على الأخلاق البروتستنتية . فهذه البروتستنتية التي تريد أن تقود الإنسان إلى الخلاص علمته بأن أهم ما يكون في حياة الإنسان إذا أراد أن ينتهي مرضاة الله هو الكشف والعمل ، وأن على الإنسان يقوم بعمل ما ان يراه كدعوة من الله وان يلتزم بهذه الدعوة . وإذا ما أراد الإنسان الخلاص من الهلاك الأبدى فعليه أن يدير ظهوره إلى شهوات هذا العالم ويقوم بعمله جيداً . (Weber ١٩٣٠) .

والحقيقة هي أن الكلمة الألمانية المستعملة لكلمة مهنة تدل على الدعوة (Beruf) وهي تعني دعوة ومهنة في نفس الوقت ، بينما توجد في اللغات الأوروبية الأخرى كلمات مختلفة تدل على هذين المفهومين المختلفين والذين جمعتهما الكلمة الألمانية . وكذلك اللغة الهولندية فإنها تعرف نفس المفهوم (Beroep) ليدل على هذين الدوليين لأن اللغة الهولندية مشتقة من الأصل الجرمانى .

غير أن الالتزام بالدعوة والعمل والابتعاد عن التمتع بالحياة أي التفتش يقود إلى الكثير من الوفرة ورأس المال . فماذا يفعل الإنسان بالوفرة ؟ وكان الجواب البروتستنتي هو أن المال يجب أن يستثمر والاستثمار يعود بالفائدة التي تضاف إلى رأس المال وهكذا تحصل عملية تراكمية من رأس المال والفائدة بناء على قاعدة الفائدة المركبة (نفس المرجع ، ص ٣) .

كيفية تكوين رأس المال بعد ذاتها ليست غريبة . الغريب هو السؤال : من أين جاءت العقيدة البروتستنتية بهذه النظرية المادية لتوافق على أخذ الربح والفائدة ومن ثم تراكم رأس المال ؟ قبل أن يأتي ماكس فيبر بهذه الأفكار سبقه شخصيتان تكلمتا عن رأس المال هما كارل ماركس وأدم سميث (ماركس ١٩٢٦ وسميث

تريد الاستيطان هي الجماعات اليهودية التي بقيت شوكة في حلق الباباوات ورجال الكنيسة في عدم اعتناقهم للمسيحية . وحيث حل هؤلاء لايحلون إلّا في المدن وحول المراكز المأهولة بالسكان . كان القانون الكنسي يستثني هؤلاء اليهود من جميع الوظائف الحكومية وجميع أنواع الملكية . ولذلك كنت تراهم أكثر ما يكونون في الوظائف الحرة والتجارة وجمع الضرائب لسلأك الأراضي . أى أنهم عملوا في تلك الوظائف التي تقود إلى الثروة وكنت ترى أن جماعة منهم قد وصلت إلى درجة عالية من الغنى . ساعد هذا الوضع اليهود على التدخل في العلاقات الاجتماعية عن طريق تقديم المساعدات للنبلاء والأشراف الذين كانوا يتجهون إليهم عندما يكسونون بحاجة إلى المادة (Katz ١٩٦١ : ١٣٨-١٤٣) .

عندما ظهرت البروتستنتية وبخاصة في المائة سنة الأولى من القرن السادس عشر والسابع عشر خلقت أقلية أخرى طاردها السلطات الكاثوليكية وكان على أفرادها أن يعتنقوا مبدأ اقتصاديا يؤمن لهم سبل البقاء ، على الرغم من أنهم كانوا يمتثلون عن اليهود في الملكية . فمن خلال عقيدة الدعوة والتكريس في العمل كان هناك الوفر . فماذا نعمل به ؟ وكانت أقرب طريقة لذلك هي عملية الاستثمار والفائدة (الربا) . فعل عكس الأقلية اليهودية التي لم تكن قادرة على استثمار أموالها بسبب استثنائها من الملكية وعدم التأكد من دوام بقائها في البلاد (فقد كانوا عرضة إلى الطرد والهجير في أى وقت) كانت الجماعات البروتستنتية قادرة على الاستثمار وجمع رأس المال . وحيث وجدت البروتستنتية (النمسا أولا ثم سكوتلاندا ، الأراضي المنخفضة وشمال ألمانيا) أبعت الرأسمالية بناء على نفس العقيدة المستمدة من العهد القديم والذي أصبح

قرن بين مبدأين : الأول مآدى كبا في العهد القديم ويتنصص جميع ما يشير إلى ما هو غير دينوى ، فاليهودية لاتعرف مفهوم العذاب والعقاب ولا مفهوم الجنة والنار وتركز على العقاب والثواب في هذا العالم (Epstein ١٩٥٤ : ١٠٩-١٠٣) . إذا رضي عنك الإله سوف ترى ذلك في حياتك وكذلك إذا لم يرض عنك سواء في الغنى أو الفقر التوفيق والفشل والوسيلة للوصول إلى هذا - النجاح أو الغنى والحياة الجيدة هي المادة . هذه العقيدة مستمدة من نظرية الاختيار. ولغة النظرية أبعادها فيها ينصص المحرمات والمحللات . ففي عقيدة الاختيار تكمن نظرية المساواة أى مساواة الأفراد الذين اختارهم الله من خلال الاختيار ولذلك أيضا منع هؤلاء الأفراد من محاولة التفريق بين بعضهم من خلال الاختلافات . وللوصول إلى ذلك جاءت التشريعات التوراتية التي منعت اليهودي مثلا من أخذ الربا من القريب وتحليله من الغريب . بهذا وضعت نوعا من التنافس بين المختارين للحصول على الثروة من غير اليهود غير أن التلمود سمح بأخذ الربا حتى من الأقرباء . والربا هو الفائدة التي تسمح بتراكم رأس المال والوصول إلى الثروة (Jacobs ١٩٦٤ : ٧٧-٧١) .

فقبل أن تأتي البروتستنتية كانت جميع الدول الأوروبية تتكون من مجتمعات يحكمها القانون الكنسي الكاثوليكي الذي يمنع الربا . وكانت هذه المجتمعات تتكون من ثلاث طبقات : طبقة النبلاء والأشراف وهم ملاك الأراضي ، وطبقة العمال وكانت هناك طبقة الحكام ورجال الكنيسة (Davis ، ١٩٧٠) . كانت هذه المجتمعات مغلقة ولم تدخلها أية أقليات غربية عدا اليهود والزرط أو النور أو الغجر .

أما الزرط فكان هؤلاء جماعات متقلة لاتريد الاستيطان في مكان ما . والجماعات الوحيدة التي كانت

- على الرغم من ظهور البروتستنتية بشقيها اللوثرى والكلفيني ودون شك تحت تأثير اليهودية وتعاليم العهد القديم ، إلا أن الثورة البروتستنتية كانت ثورة ضد حكم البابا المتسلط ، والقهر الكنسي متمثلاً في حكم رجال الكنيسة .

- حتى ولو أبدت البروتستنتية تسامحاً تجاه اليهود في المرحلة الأولى من ظهورها وبمؤازر ألا أن البروتستنتية المبكرة (القرن السادس والسابع عشر) لم تكن أكثر تسامحاً مع اليهود من الكنيسة الكاثوليكية الأم .

- وضع العهد القديم وتعاليمه مساوياً لتعاليم العهد الجديد في البروتستنتية لا يعني أن هذه الطوائف المسيحية قد تهوّدت وأصبحت يهودية . فهي قد تطوّرت وطوّرت تعاليمها بناء على فلسفات جديدة كانت نتيجة للفكرين الروحي كما جاء في العهد الجديد والمادى كما جاء في العهد القديم .

- محاولة الالتقاء بين الفكرين المسيحي واليهودي محاولة من جانب واحد وهو الجانب البروتستنتي أملاً في تمسيح الجماعات اليهودية . ولم يذكر لنا التاريخ بأن الحاخامات اليهود قاموا بمحاولة الاعتراف بالمسيحية .

- لا يخامر الباحث أدنى شك بأن الرأسمالية العالمية هي أيضاً نتاج لتطوّر وهو كان من الرأسمال اليهودى والبروتستنتي خاصة والمسيحي عامة ، لكن يبقى على الباحث العربي أن يضع دور الرأسمال النفعي وتعاوناته وتكاتفه مع الرأسمال العالمي موضع بحث .

العامل المشترك بين البروتستنتية واليهودية (Max Weber ، نفس المرجع فصل ٣) .

ويسدو أن ماكس فيبر قد عاب على وليم سومبارت (Somabart ١٩١٣) التركيز على دور اليهود في تكوين الرأسمالية ، إلا أن ذلك كما يبدو مردود عليه ، فالفرق بين فكرة رأس المال اليهودى وفكرة رأس المال البروتستنتي هو ظهور فكرة « الصناعية » والاستثمار الصناعي . فقد بقي رأس المال اليهودى في أوروبا رأس مال ربوى على شكل مؤسسات بنكية إلى أن أخذ اليهود حقوقهم المتساوية مع باقي السكان في دول وبلدان أوروبا الغربية وسمح لهم بالمواطنة والملكية . حينها بدأ استقرارهم وأخذوا يستثمرون رؤوس أموالهم ، وبخاصة في الدول الصناعية المتطورة منذ القرن التاسع عشر (٣) .

غير أن الصهيونية عرفت كيف تستغل مركزية العهد القديم الدينية في البروتستنتية وتستعمله في إقناع الرأى العام الأوربي للتعاطف مع أهدافها من ناحية سياسية وكان الرأسمال اليهودى هو الأداة الضاغطة .

ملحوظات استنتاجية

- المسيحية واليهودية مفهومان تطوّرا في أوزوية كل في اتجاه معين خلال التاريخ الطويل منذ غزو المسيحية للقارة الأوربية . فقد بدأت اليهودية قوة ضاغطة ومعرّضة على اضطهاد المسيحية الأولى ، لتصبح بعد اعتناق أوروبا الدين المسيحي ، ديانة مجموعات مضطهدة لم يتسن لها الاستقرار تحت الحكم الكنسي .

(٣) لم يحصل اليهود على المواطنة إلا في بداية القرن التاسع عشر بعد ظهور التسامح الأوربية التي منحت الجميع حقوقاً متساوية .

- كذلك فالباحث على قناعة من أن صراع إسرائيل من أجل البقاء والسيطرة يقودها إلى التعاضد والتعامل حتى مع الشيطان وحبك المؤامرات ضد الأمة العربية والإسلام ، فالحصارة العربية الإسلامية وديمومتها تحوى في طياتها الخلية الأولى التي سوف تقود إلى انهيار نتاج جهود اليهود خلال ألفي عام

- على الجامعات العربية خاصة والإسلامية عامة أن تعمل على تأسيس مراكز دراسات للمسيحية واليهودية على غرار ما فعله الغرب وإسرائيل من تأسيس مراكز دراسات للحصارة العربية والإسلامية بجوانبها المتعددة وأن تركز هذه المراكز باحثين أكفأ لدراسة المسيحية

واليهودية من الداخل وكل على حده بدلا من الاكتفاء بالدراسات السطحية . فالمسيحية مفهوم واسع ولا يمكن أن يفهم بمثل هذه المفاهيم الشمولية وكذلك هي اليهودية .

القول بمؤامرات مباشرة تحيكها المسيحية واليهودية ضد الاسلام والعروبة قول تكهني لأنه لايقدم لنا سوى مؤشرات عامة وغير مدعومة بالابحاث الدقيقة وقد تقود مثل هذه التعميمات الى السقوط في التطرف والعقائدية المنغلقة . ويبدو للباحث ان تأسيس مراكز للدراسات الجدلية خطوة مهمة في تتبع الأحداث على غرار المراكز التي أنشئت في الغرب .

المراجع العربية

- د. حداد، مهنا يوسف : الرؤية العربية لليهودية : دراسة في تكوين الصورة اليهودية كما وردت في الكتب العربية ١٩٤٨ - ١٩٧٨، هولندا، أوترخت، جامعة أوترخت الحكومية ١٩٨٤ (رسالة دكتوراة) باللغة الإنجليزية غير منشورة. النسخة العربية وزارة الثقافة والإعلام بغداد (لنشر).
- التلمود تاريخه وتعاليمه، بيروت : دار الفانوس، ١٩٧٢.
- الجلودر القديمة وأحداث وملوك بني إسرائيل، بيروت : المكتب الإسلامي، ١٩٧١.
- ناروخ بن إسرائيل من أسفارهم ٢ ج، بيروت : المكتبة المصرية، ١٩٦٩. إسرائيل الكبرى، بيروت : مركز الأبحاث، ١٩٦٨.
- التلمود والصهيونية، بيروت، مركز الأبحاث، ١٩٧٠.
- وعد الله وإسرائيل، القاهرة : دار مصر للطباعة، ١٩٧١.
- إسرائيل وعقيدة الأرض الموعودة، القاهرة عالم الكتب، ١٩٦٧.
- مقارنة الأديان ج ٥ اليهودية، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية ط ٥٠، ١٩٧٨، ط ١، ١٩٦٦.
- الصهيونية في التاريخ، القاهرة : مكتبة القاهرة الحديثة، ١٩٦٧.
- اليهود بين الدين والتاريخ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٢.
- تاريخ اليهود العام، بيروت : دار الجبل، ١٩٧٥.
- التراث الإسرائيلي في العهد القديم وموقف القرآن الكريم منه، بيروت : دار الجبل، ١٩٧٩.
- الفكر الديني الإسرائيلي : أطواره ومذاهبه، القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٩.
- وثيقة الصهيونية في العهد القديم، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧. أعجاد إسرائيل في أرض فلسطين، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٨.
- السحار، عبدالحمد جوده
- السقاف، ابتكار
- أحمد شامي
- طيمه، صابر عبدالرحمن
- طيمه، صابر عبدالرحمن
- طيمه، صابر عبدالرحمن
- طيمه، صابر عبدالرحمن
- ظافا، د. حسن
- كتمان، جورج

المراجع الأجنبية :

- 1 — Atkinson, James., **Martin Luther And The Birth Of Protestantism**. Baltimore, 1968.
- 2 — Becker, Garry S., **Human Capital : A Theoretical and Empirical Analysis**, New York : National Bureau of Economic Research, 1964.
- 3 — Becker, S.G., & Mark Blaug, **Economic Theory In Retrospect**. Homewood, III., Erwin, 1968.
- 4 — Dempsy, Bernard, W. **Interest And Usury**. Washington : American Council of Public Affairs, 1943.
- 5 — Cohen, Israel, **A Jewish Pilgrimage : Autobiography**. London : Macmillan, 1956.
- 6 — Epstein, Isodore, **The Faith of Judaism : An Interpretation for Our Time**. London : Soncino, 1954.
- 7 — Gerssen, S. **Modern Zionisme En Christelijke Theologie)Modern Zionism and Christian Theology (The Netherlands, Kampen : J.H. Kok, 1978.**
- 8 — Haddad, M.Y.S. **Arab Perspectives of Judaism : A Study of Image-Formation in the Writings of Muslim Arab Authors 1948-1978**. The Netherlands, Utrecht : State University Of Utrecht, 1984 (a Ph.D. Thesis).

- 9 — Herberg, Will, **Protestant, Catholic, And Jew : An Essay in American Religious Sociology**. Garden City, New York : Doubleday, 1963.
- 10 — Herzl, Theodor, **The Complete Diaries**. New York : Herzl's Press, 1960.
- 11 — Houten, A.v. and Mau Kopuit **Wij Stan Achter Israel (We Support Israel)**. The Netherlands, Amstelveen : Amphora Books 1981.
- 12 — Huby, Joseph **Christus : Manuels D'Histoire Des Religions)** Christus : (Manuals of the History of Religions) . Paris : Beauchesne, 1947.
- 13 — Jacobs, Louis, **Principles Of Jewish Faith : An Analytical Study**. London : Valentine, 1964.
- 14 — Lamar, Jansen de., **Reformation Europe : Age of Reform and Revolution**. Lexington, Massachussets D.C. : Heath & Co, 1981.
- 15 — Marx, Karl, **The Capital : A Critique of Political Economy**. Chicago : Kerr, 1926 (First published in German in 1855).
- 16 — Marx, Karl, 'On The Jewish Problem'. in : Karl Marx, **Early Writings**. London : Watts, 1963, pp. 1 — 40.
- 17 — Moore, Barrington, Jr. **Social Origins Of Dictatorship : Lord and Peasant in the Making of Modern World**. Penguin University Books, 1966.
- 18 — Nikel, Johannes et al., 'La Religion Chreyienne', in : Joseph Huby, **Christus**. Paris : Beauchesne, 1947, pp. 1820—1252.
- 19 — Smith, Adam., **An Inquiry Into The Nature Of Causes Of The Wealth Of Nations**. London : Methuen, 1950. (First published in 1776).
- 20 — Sombart, W., **Der Bourgeois**. Translated into English under the Title : **The quintessence of Capitalism : A Study of the History and Psychology of the modern Business Man**. New York : Dutton, 1915.
- 21 — Spitz, Lewis W. **The Protestant Reformation**. New York : Harper & Row, 1985.
- 22 — Stohr, Martin., 'Luther Und Die Juden' in : **Der Ongekondigde Bund**. (Luther and the Jews. in : Unproclaimed Union) Hrsg. Von Dietrich Goldsmith und Hans Joachim Kraus, 1964, pp. 80 — 107.
- 23 — Uthman, J. von., **Doppelganger : Du Bleicht Gezelle**. (translated into Dutch as Joden en Duitsers (Jews and Germans). Stuttgart : Seewald Verlag, 1976.
- 24 — Visser, A.J., **Calvijn En De Joden (Calvin and the Jews)**. The Netherlands; 's Gravenhage: Kok, 1963.
- 25 — Walker, Williston **John Calvin : The Organizer of Reformed Protestantism**. New York : Free Press, 1969.
- 26 — Weber, Max., **Protestant Ethis and the Spirit of Capitalism**. Translated into English by T. Parsons. London : Allen & Unwin, 1930.
- 27 — Wendel, F. **Calvin : The Origins and Development of his Religious Thought**. New York : Free Press 1963. (Translated from French by Phillip Mairet).
- 28 — Wolf, Hans, H., **Die Einheit Des Bundes**. Berlin : 1958.

مطالعات

١ - الحداثة الشعرية حدائث ، منذ اللحظة التي استقبل فيها محمود سامي البارودي العالم بتسمية لا تشبه سابقتها . وهانحن اليوم ، عبر السراييب الباردة أو المتهيججة ، في هذه المنطقة أو تلك ، في المناق السيدة المعممة ، نشهد لحظة شعرية يستعيد فيها شعراء عرب حالة التسمية مجددا ، لبناء مسكن حر رمزي ، له الاختلاف قبل الآن ، أو له الانفصال قبل وضع ختم امتياز سمي من قبل تجاوزا .

٢ - لا استطع اختزال ماكتبته ، شعريا ، في هذه السيادة أو تلك . هذا يعود بدءاً لما اخترق جسدي من ممارسات هدت تماسكا برانيا به يصف انعدام الخيال حالة كتابية . انها ممارسات الشعر المعاصر التي أمضاها بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وأدونيس و خليل حاوي وصالح عبدالصبور . ولكن ممارسات أخرى ، قادمة من بجاي صامتة في التقديم العربي (مشرقا ومغربا) أو من تجارب كتابية معزولة خارج العالم العربي لم تتوقف عن حفر أثرها على جسد موشوم بزمينته فيها هو معبأ بسلالات دم في نصوص لانهاية مازال متكلمة من خلل لإيقاعاتها .

كتابة المحو

محمد بنيس

٣ - صحبة هؤلاء وأولئك أخذت يدي قلما وورقة ، ذات يوم لآلم تذكره ، لتكتب . قد ننسى التاريخ الزمني لميلاد هذا الفعل الذي نسميه كتابة ، مع ذلك لا ننسى شيئا أتى لتحرك اليد ، واليد ، واليد ، حتى تصيح الكتابة فعل يد ثالثة لأحد يفك أسرارها المادية ، وهي تغلق بابا لتفتح أخرى لاتشبهها . العنف هو ذلك الشيء الخارجي الآني . أعطيه وضعية الآني لأن حتمية أو عليية مجرد وهم به ينتهج عنوة لتبرر عجزا عن معرفة ما يحرك اليد الثالثة التي تنبثق من بين اليدين الاعتياديتين .

٤ - وهكذا أنزع عن ممارستي النصيبة وهم الاستمرارية، وأحرمتها من حجة القطعية . للكتابة انتقال أهيه زوجان الابدال . وماكنته منذ ما قبل الكلام الى ورقة البهاء ينتسب لممارسة قد يكون لها مآلتيها به لاحتمال السكن فيه كتجربة . وهذا الاحتمال فك ارتباط مع موقع قضائي أو كرسي امتياز ، فما يستحوذ علي (أو هكذا أتوهم) هو ممارسة كتابة بدون سلطة تتنكر لكل سلطة ، بل وتهديها . في البدء أو الآن كنت مشدودا نحو تفكيك كل أصولية أو حقيقة . وتأمل المسار يتبدى أو يتخفى ، لاسراً شيطانياً ولا نفحة علوية ، هناك فقط جسد مسكون بالكتابة .

٥ - لكل ممارسة تاريخها ، فيها هي مؤرخة للذات الكتابة وزمنيتها ، كان ذلك من أساسيات التأمل الشعري الذي رافق حقاقي وذوئي ، ولربما رافق أيضا صمى واختياري عزلة من لا يذهب نحو سيادة أو سلطة . معنى ذلك أن ميلادي وتربيتي ، بمجموع حالاتها ، في المغرب كان لها هما الآخران أثرهما على جسد . في أواسط الستينات كنت أحس بأن الشعر المكتوب بالعربية في المغرب (وهو مأسميه اليوم بالمحيط الشعري) ليس هو الشعر المكتوب بالعربية في الشرق (وهو مأسمى بعضه بالمركز الشعري) . مامعنى أن تكتب الشعر بالعربية في المغرب ؟ ولماذا يكون هذا الشعر موشوما بنزيف القادمين والذاهبين ؟ وكيف تغادر أرضية لاتنطق بجسدك ، ولا جسدك ينضبط لها ؟ ربما كانت هذه الأسئلة اشتغلت في غفلة عني في مآكنته وقرآنه ، نشرته ودمرته ، صاحبه وقاطعته ، التحمت به وصارته ، انقلذت به فيه ولكنته ، لاشيء يأخذ مكانه المظلم غير الاحتمال ، وما عداه مجرد وهم .

٦ - كان فعل الكتابة صراعا ، لأنه كان بحثا عن مسكن حر ، كما كان إقامة على حدود الخطر . في الصراخ والصمت ، في العنف والأين ، في التشظى والمؤالفة ، صاحب الجسد مسار الكتابة ، ولأن اجتياز المسار يتطلب السفر ، فقد انشغل أيضا بمرباط الكتابة (أليست هي مرباط الخيل في ليل صحراء الشاعر الجاهلي ؟) والمرباط ، هنا ، هي اللقاء الحر ، وضع القدم على عتبة كتابات يستحيل الدخول الى مسكنها من غير تحية . ويكون السياب أو أدونيس فيها بعد . تحية على العتبة . خلع الحذاء . فتح أزوار القميص . ذهب الى الجذب . وتكون القراءة جذبا وانجذابا ، مثلا تكون الكتابة جذبا وانجذابا بالتوازي والتقاطع تأتى مساكن شعرية من أوروبا ، من قديم المشرق العربي ومغربه ، من أغاني وأهازيج تسمى المكان الذي يضبط الجسد ، من أقاصي الصين واليابان ، من تراب أمريكا اللاتينية وأدغال استوائية وأفريقية . كل هذه كانت تستحوذ على الكتابة وتشغفل فيها . وخارج الكتابة التهديد والوعيد ، والمحاكمة والقضلة ، المقبرة والصمت ، تلك مشاهد مسترسلة . أقتنع متغيرة لأبوة قاسية .

٧ - لبداية السفر مكان معلوم يحدد النهاية . ومجرد مانحس بأن الخطوط تورطت في السفر ، والإيقاعات فملكك الجسد ، تضيق النهاية وقعي المستقيم . تنتهى الكتابة لتبدأ ولا تبدأ لتنتهى . يقليل من الماء يتعش الجسد . انه ماء الكتابة . تضيق الاعضاء بأصوات القادمين والذاهبين ، ولإيقاع الفردى خصيصته المسترة ، يتسرب لسواد الورقة ويأصها ، في الثن والمأمش ، في تعدد الخطابات دخيلة الخطاب الواحد . تكتب مع هذه الكتابة وضد غيرها . ذلك فعل الكتابة

مرة تنصت لصوت من بعيد الشعر الانساني أو من مسافر آخر ، تحس بحسراته دون رؤية وجهه . يد ترتفع لتخبر باختيار المسار ومهالك العثور على زمردة وحيدة . لم تكن تلك نهايتك بل هي متعة سفرك الحر ، وبين مجازة ومجازة تقام التأين التي يستحقها اختيار جسدك . يأتي القضاة ، كالعادة ، حاملين كتاب مايكتب من قواعد النهش البديئة ، باسم القبيلة ، أو باسم معيار ، أو باسم ما ليس أنت إجمالا . تنعقد الدائرة والدم ينزف منذ شعراء الجاهلية الى الآن .

٩ - لأضع هذه الممارسة النصية ، وخاصة في مرحلتها الأخيرة ، ضمن الحدائث أو قل انها حدائث مختلفة ، ليست متعالية ولا متجاوزة . هي كتابة تتسمى بالمحر ، محوكل ما يمكن أن تؤول به إلى نهاية معلومة عند الكتابة أو القراءة . تنصت للغيب الذي يدهم الجسد ، ولا أثر غير دم يتيم يفقد الأصل ويبتدى بالانشقاق . من خلل ذلك تكون مجعدة للفراغ ، للحلزون ، لانفتاح الدائرة ، وتكون هناك هذيانا يكتب بالابقاع الشخصي . هيئة الفراغ تفزع الباحثين عن المعنى ، عن أصل الصورة ، عن الشام المنفسخ ، لأنهم بحاجة للقصيد المتلذذ بالكلام الذي يريد للنص أن يكون متلذذا ، لأجل ذلك يعدمون الذات الشخصية لصالح الجماعة ، وبالعلمي يطمنون لآل به يسعدون في أخراهم أو دنياهم (لافروق ١) . هنيا لكم أيها الباحثون عن هذا المعنى الذي تمحوه الكتابة وهي تواجه الموت بحبيستها ، تقف على الرسم (الطل) لتعقد صداقة الفراغ والنقصان . ولكن كيف لكتابة أن تستمر في اختيار حريتها والزمن المستبد يفرض الجهد بالحضور والمعنى والامتلاء ؟ يستطيع الجسد الانتعاش بماء الكتابة وهو يجتاز هيجس ما تتواصل لأجله المآدب (أليس الأدب من اشتقاقها ؟) المفضية الى إلغاء مالا

ذاته . ومراط السفر تلبس بمصاحبة السؤال ، وتختبر الكتابة كفاتنها في الوقت الذي يصبح فيه المآه نهاية .

٨ - اذا كانت حدائث الشعر العربي (ولغير العربي موقعه كذلك) تبتدى بمفاهيم التقدم والنبوة والحقيقة والخيال ، فإن الكتابة تمحو وهم الأصل . ممارسة تتجسد من خلل ذات كاتبة شخصية . إنها كتابة يتيمة . في الألياف تنبسط أو تتوتر ، تنفسمان أو تنفتت ، والمآه أخو الهذيان . هناك تنعدم الخطاطات التي تستيق فعل الكتابة ، وتعرض لتدمير هو وحده يحول التجربة استحقاقا ، حيث الجسد يضم مكبوتة ، ويحظى بمنسبه . قد يكون ذلك خطا مغريبا (يسميه الخطاب السائد بأنه لا قومي) أو رنين نسق من الدوال المعرفية والمعيشية التي تنادى على بعضها . دال يلج دالا . ويتفسخ النص أثناء انبثائه . تهدم الوحدة النصية ولا يهد النص سوى شقوقه . تكتب الكتابة لتمحو صورة صرح أو وهم مجد : يتيمة تتقدم في سفرها نحو مالا تعرفه ، منقاد بهذا الذي يمنح الجسد بهاء المنحرف بؤادة في هذا النص القصي من النص ، هذا القليل الذي عادة مايبحث عنه القاري بأجهزته المعدودة فلا يجده ، ينفلت من بين تعقيدات النظريات الكاملة ليترك القراءة مثقوبة باستمرار . لا تكتب الكتابة عن شيء بل تكتب مع شيء ليست صورته بل أثره . في انفلات الحدود بين الداخل والخارج ، بين الأدب والفكر ، بين الشعر والنثر ، بين السواد والبياض ، تبحث الكتابة عن مقامها . انها شفيخ التجربة التي تنتهي لتبدأ ، نازعة عنها كل نبوة أو غائبة . حلزونية تكون ويتيمة تبقى . ويأتى السادة النقاد (القضاة) باستنعتهم المتبدلة ليجهروا بالانصاف . الحسن والرديء ، المتقدم والمتخلف ، المشرقي والمغربي ، القديم والحديث . لاشيء غير الاسترسال في السفر .

يخضع للقاعدة والعد والقياس ؟ لكل جوابه ، وللجسد
 أن يرافقه آثار الذين لم يموتوا بعد . بحسبه يتسبب
 لكتابة لها تسميتها الشخصية التي بها وحدها تنحضر أثرا
 في زمن يخشى تسميته المبللة بماء كتابة لانسميها هي
 الأخرى غير حريتها . كذلك هو اختبار كتابة المحو ،
 فهل من منعت حر لهذا الفراغ الذي لايتهي ؟



أقول ابتداء : إن تجريبي الشعرية سبقت مفهوماتها ،
فأنا لم ألتجأ إلى « تطبيق » أى مفهوم سابق عليها ، ولم
أخضعها لأية منظومة نظرية جاهزة .

هذا يعنى أن ما سأقوله هنا ليس إلا « وصفاً نظرياً »
لتجربة شخصية تحكمها حيوية العملية الشعرية ،
وتطورها التجريبية ، وتغنيها المفهومات .

وفى ضوء ذلك أقول : إن الشعر عندى مزيج من
« الرؤية » و « الرؤيا » و « الذاكرة » و « الحلم » .
وكتابة القصيدة دقات متواصلة من « الوعي »
و « اللاوعي » ، وأعتقد أن هذا هو واقع كل كتابة
شعرية جادة تستحق هذه التسمية .

ليس معنى ذلك أنى أثبتى « موقفاً وسطاً » بين
المتجاهين : أحدهما يعنى بالوحي أو الإلهام ، أو الجنون ،
أو الكتابة الآلية ، وثانيهما يعنى بالوعي ويكتب القصيدة
بناء على فكرة سابقة جاهزة فيصنعها صنعا ، هذا ينحدر
من أصول رومانية وهذا يرجع إلى أصول كلاسيكية ،
بل معناه التمسك بحقيقة الكتابة الشعرية التى هى
مزيج من هذا وذاك .

ذلك أن القصيدة تنبثق ، عندى ، انبثاق الينبوع ،
تتجمع مياهاها فى الباطن العميق قطرة قطرة ، وتتفاعل
عناصرها ردها من الزمن لا التحكم فيه ، قبل أن تتفجر
فى لحظة مناسبة . وهذا يعنى أنى لا أقسر نفسى على
الكتابة . وحتى حين أكتب بناء على فكرة سابقة ، كما
يحدث أحيانا ، فإننى أدع هذه الفكرة حتى تتفاعل
داخليا ، وتنبثق على النحو الذى وصفت ، فى قصيدة .
عل أن اللحظة المناسبة التى أعنى ليست اللحظة
السورية ، بل هى لحظة أخرى تمزق ، عادة ، فى
وقت من الصفاء الذهني والارتياح الجسدي ، وقت
مغمم بالشفافية والنشوة ، تنطلق فيه الدفعة الأولى ،
فتبعها أخرى وأخرى ، ثم يحاول الوعي أن يقيم
مصدات تمنع المياه المتدفقة من الاندبايح فى شعاب
تضيئها .

تجريبي الشعرية ومفاهيم الحداثة

سامية مهدي

ترى ما موقع هذا كله من مفهومات الحداثة ؟
اعتقد أنها تقع منها في الصميم . فالحداثة ،
عندى ، ليست مفهومات جاهزة أستقيها من هنا
وهناك ، بل هي حداثة روح ، وحداثة نظر ، وحداثة
تجربة . إنها أفق مفتوح لا تحده مفهومات قطعية ثابتة ،
ولا أفكار أحادية الجانب ولا صرعات مؤقتة عابرة . إنها
تجربة حية تعاش ، محورها سؤال داخلي مقلق يضع
الشاعر أمام ذلك الأفق ، وما على الشاعر إلا أن يختار
دليله .

أما دليل فخمسة مبادئ توصلت إليها بالاطلاع
والتجربة والدرس والمقارنة :

أولها : أن للشعر أفقا فسيحا لا تحده حدود المذاهب
الفنية والنظريات الجمالية والمناهج النقدية .

ثانيها : أن لشعر كل لغة ، بل لشعر كل أمة ،
خصائص معينة . فخصائص الشعر الإنكليزي ليست
كخصائص الشعر الفرنسي ، وهذه ليست كخصائص
الشعر الألماني . بعض الخصائص يعود إلى اللغة
وقوانينها الخاصة ، وبعضها الآخر يعود إلى خصائص
الأمة وتاريخها وثرائها الروحي والمادي . ولذلك اختلف
الشعر الأمريكي عن الشعر الإنكليزي على الرغم من
كونهما يكتبان بلغة واحدة .

ثالثها : أن الثورات الشعرية يجب أن تبدأ بسؤال
داخل ، لأن الثورات ، حتى الشعرية منها ، تتكون في
أرضها ويبتها ، فهي لا تصدر ولا تستورد .

رابعها : أن العلاقة بالشعر العالمي ونظرياته
ومفهوماته الجمالية ومناهجه النقدية يجب أن تكون
علاقة حوار وجدل ، لا علاقة تقليد واستنساخ .

خامسها : أن القطع بصواب نظرية ما وخطأ
غيرها ، ليس سوى مرافقة فكرية قادت كثيرين إلى
السبق في فسخ التقليد ، وحولت « حداثتهم » إلى
« غمطية » جديدة .

أنا أفعل ذلك ، لأنني أخرس على أن يكون لقصيدتي
شكل واضح وبناء محكم . صحيح أنني لا أتمدخل ،
ضرورة ، في اختيار الشكل ، وأترك القصيدة لتتشكل
كما تريد ، ولكن ما إن تفعل ذلك ، وتقطع شوطا فيه ،
حتى يبدأ الوعي بمراقبتها ، وضبط سياقها ، وإحكام
منطقها الداخلي .

ولي ، إلى لغة الشعر ، نظرة قد تكون خاصة بي ،
وقد يشاركني فيها غيري . فانا أرى أن اللغة ليست كيانا
مستقلا عن القصيدة ، بل هي عنصر من عناصرها
الأساسية ومعنى ذلك أن « شعرية » القصيدة لا تكمن
في لغتها ، بل في تكوينها الكامل .

وأرجو ألا أخطئ حين أشير هنا إلى شيء أسميه
« كيمياء القصيدة » ، وأعني تفاعل عناصرها ، ومنها
اللغة ، تفاعلا وظيفيا أشبه بتفاعل العناصر في مركب
من المركبات الكيميائية ، والمعطى النهائي الناجم عن
هذا التفاعل هو الذي يحدد شعرية القصيدة ، ويعين
الوظيفة التي أدتها اللغة ، شعريتها أولا وشعريتها .

لذلك لا أميل إلى تقسيم اللغة تقسيما قلوبيا إلى
لغتين : شعرية ولا شعرية ولا أقبل بتجزئة لغة القصيدة
إلى مفردات وجمل ومقاطع في معزل عن « كلية
القصيدة » إذ ليس ثمة لغة شعرية خارج القصيدة وقبل
اكتمالها ونموها إلى كيان محدد مستقل . وهكذا لا تكون
اللغة ومفرداتها وجملها غايات في حد ذاتها ولا يضطر
الشاعر إلى اصطناع الزخرفة والتزيين ، أو البحث عن
نقاء لغوي مفتعل أو الانسياق وراء لغة انفعالية محض ،
بل يمارس حرية الخلق ممارسة كاملة ، وينتهك المعايير
الأدبية الجامدة . وهكذا تنتفي كل قصيدة (أعني لا
وعي القصيدة) لغتها الخاصة ، وتنظم العلاقات بين
مفرداتها ، سواء أكانت هذه اللغة ثرية ، وفق المعايير
الخارجية ، أم شعرية .

من الشرق والغرب

تمهيد :

- تكاد تكون البراهين التي ذكرها موران وطورها في دراساته على وجود الله ، من المحاولات المبكرة لاستخدام المنهج الرياضي في مجال الفلسفة بعامه ، وفي الميتافيزيقا بخاصة ، وعلى المعرفة بوجود الله على وجه الخصوص .

- وقد اعتمدنا في بحثنا الحالي على ما ورد من هذه البراهين ، وعنها : في الدراسة التي نشرها جوزيف إيفانسكي لبراهين موران ، في باريس عام ١٩٣٦ ، بعنوان « موران والبراهين الرياضية على وجود الله »^(١) ، حيث لا تكاد توجد طبعات حديثة لا لهذه الدراسة الأخيرة ، ولا لمؤلفات موران نفسه ، الأمر الذي جعلنا نكتفي بالاعتماد على النصوص السلاتينية التي أوردتها إيفانسكي مع ترجمتها الفرنسية وذلك في دراسته سالفة الذكر .

- ويمكن أن نلاحظ في هذا الصدد أن براهين موران هنا أقرب ما تكون إلى صحة معرفتنا بوجود الله ، منها على وجود الله . فوجود الله عند موران ليس مسطوحاً للبرهان ، بل إن موضع البرهان عنده هو صحة المعرفة بوجود الله . بعبارة أخرى ، فالبرهان عنده برهان على المعرفة وليس على الوجود . ومن ثم فالالاتجاه الغالب على برهان موران هو اتجاه معرفي وليس وجودياً . وما يشهد بصحة ذلك :

١ - أن أغلب ما يتعلق بالوجود والموجود ، كان من اللامعرفات وليس المعرفات في منهجه الرياضي ، كما هو الحال في كلمة « شيء » في التعريف رقم ١ ، وكلمة « الديمومة » (أو الاستمرار الزمني) duree في التعريف رقم ٨ وغير ذلك .

البرهان الرياضي على المعرفة
بوجود الله
عند هان موران

عزيمه اسلام

أستاذ الفلسفة بجامعة الكويت

المبرهنات . وحاولنا أن تكون عملية الاستدلال على المبرهنات من مقدماتها واضحة قدر المستطاع .



البرهان الرياضي على المعرفة بوجود الله

عند « جسان موران »

تقديم للبرهان :

وردت براهين موران^(٢) الرياضية المتعلقة بوجود الله في دراستين له ، نشرت إحداهما عام ١٦٣٥ في كتاب بعنوان « إن الله موجود » Quod Deus Sit أما الأخرى فقد نشرت بعنوان « المعرفة الحقبة بالله » De vera Cognitione Dei عام ١٦٥٥ ، ثم أعيد نشرها ضمن مؤلفه الموسوم بعنوان « علم التنجيم الجالبي » Astrologie Galileane - والتي تمثل الكتاب الأول منه - والذي طبع في لاهاي عام ١٦٦١ .

ولقد طور موران برهانه في دراسته الثانية ، فبعد أن كان مكوناً من عشرة تعريفات وست عشرة بدئية وثلاثين مبرهنة (١٠ تعريفات + ١٦ بدئية + ٣٠ مبرهنة) في دراسته الأولى ، أضاف إليها موران - بعد أكثر من عشرين عاماً - ثلاثة تعريفات ، وست بدئيات وعشر مبرهنات (٣ تعريفات + ٦ بدئيات + ١٠ مبرهنات) فأصبح برهانه في دراسته الثانية مكوناً من ثلاثة عشر تعريفاً وست عشرة بدئية وأربعين مبرهنة (١٣ تعريفاً + ١٦ بدئية + ٤٠ مبرهنة) ، الأمر الذي أدى إلى اختلاف أرقام مكونات كل من البرهانين . وبما

٢ - أنه جعل من « المعرفة الحقبة بالله » De vera Cognitione Dei عنواناً لدراسته (عام ١٦٥٥) التي يستكمل فيها دراسة سابقة له عن نفس الموضوع بعنوان « إن الله موجود » . Quod Deus Sit عام ١٦٣٥ .

وسوف نشر بعد ذلك بالتفصيل إلى الدراساتين .

- ولتوضيح براهين موران ، لا بد من الإشارة ابتداء إلى أن المنهج الرياضي يقوم على خطوتين أو مرحلتين : مرحلة وضع المقدمات ومرحلة استخلاص النتائج (أو المبرهنات) منها . أما المقدمات فتتكون من التعريفات definitions والمسلمات الافتراضية assumptions ، سواء أكانت بدئيات axioms أم مصادرات postulates .

ويلاحظ في هذا الصدد بالنسبة لمنهج موران الرياضي^(٣) :

- أنه لا يكاد يفرق بين البديهية والمصادر ، ويستخدم كلمة بدئية فقط .

- وأن البديهيات ، التي يبدأ منها موران ، قضايا يقينية ، فهي عنده ليست مجرد مسلمات نفترض صدقها لكي نستنتج منها ما يترتب عليها من نتائج أو مبرهنات ، بقدر ما هي بدئيات بالمعنى التقليدي ، أي قضايا واضحة بذاتها ، ومن ثم تكون ضرورية الصدق ويقينية .

- ولقد قمنا في هذه الدراسة بترتيب برهان موران على نحو يوضح منهجه ، فلذلكنا جملة التعريفات أولاً ثم جملة البديهيات بعد ذلك ، وأخيراً النتائج أو

(٢) سوف نذكر هذه ملحوظات أسبعية تتعلق بمنهج موران ككل ، في الجزء الأخير من هذا البحث بعد عرض البراهين المختلفة التي أوردها .

(٣) ولد جان باپتست موران Jean Baptiste Morin عام ١٥٨٣ في يلفرانس Villefranche ودرس الفلسفة ثم الطب في جامعة أوترون Avignon التي حصل منها على الدكتوراه عام ١٦١٣ . ثم انتقل إلى باريس التي عاش فيها بقية حياته ، قاضياً بالقلم واللسان ، Davison كما تعرف بعد ذلك إلى ديكارت وبيسلي Gassendi وبيرنه Bernier ، وتوفي عام ١٦٥٦ .

التعريف رقم ١ (١ =) :

الوجود هو ما يجعل الشيء ما هو عليه ، أو ما يمكن أن يكون عليه^(٤).

التعريف رقم ٢ (٢ =) :

الكائن هو ما يكون له وجود ، سواء بالفعل أو بالإمكان^(٥).

التعريف رقم ٣ :

الكائن الفعلي ، هو ما يكون موجوداً ووجوداً فعلياً^(٦).

التعريف رقم ٤ :

الكائن بالقوة هو ما يمكن أن يوجد بالفعل^(٧).

التعريف رقم ٥ (٣ =) :

العدم هو ما لا وجود له^(٨).

التعريف رقم ٦ (٤ =) :

الكائن المتناهي هو ما يتحدد وجوده بحدود معينة^(٩).

التعريف رقم ٧ (٥ =) :

الكائن اللامتناهي هو ما يتجاوز في وجوده كل الحدود ، أو هو الذي لا يكون محددًا بأي حد^(١٠).

أن الدراسة الثانية هي الأكثر شمولاً واستيعاباً ، فنسذكر أرقام مكونات البرهان فيها (أرقام التعريفات والبدييات والبرهانات) ، ونستضع بعد هذا الرقم - بين قوسين - الرقم الذي يناظره ، إن كان له ما يناظره في الدراسة الأولى .

وفيما يلي المنهج الذي اتبعه موران في برهانه الرياضي :

I - المقدمة

تتكون المقدمات عنده من مجموعتين من القضايا : مجموعة التعريفات (١٣ تعريفاً) ، ومجموعة البدييات (٢٢ بديية) .

أولاً : التعريفات :

يمكننا ملاحظة أنها تدور حول عدة موضوعات أساسية : فعلى سبيل المثال نجد أن التعريفات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ١٢ تتعلق بالوجود وبالكائن في ذاته ، وبالأحوال المختلفة له ، سواء بالفعل أو بالقوة . والتعريفات ٧ ، ٨ ، ١٠ تتعلق بالكائن اللامتناهي ، من حيث تعاليه وأبديته وحكمته . أما التعريفات ٦ ، ١١ ، ١٣ ، فتتعلق بالكائن المتناهي . وفيما يلي قائمة بالتعريفات الواردة في البرهان :

L'existence est ce par quoi une chose est ou peut être.

(٤)

L'être est ce qui a l'existence, soit actuelle, soit potentielle.

(٥)

L'être actuel est ce qui existe actuellement.

(٦)

L'être potentiel est ce qui peut exister actuellement.

(٧)

Le néant est ce qui n'a aucune existence.

(٨)

L'être fini est ce qui est borné dans son existence par quelques limites.

(٩)

L'être infini est ce qui surpasse en existence toutes les limites, ou ce qui n'est enfermé, dans aucune limite.

(١٠)

التعريف رقم ٨ (٦ =) :

الأزلية هي ديمومة غير متناهية ، أو هي كل ما يتجاوز كل الحدود الخاصة بالديمومة أو الاستمرار الزمني^(١١) .

التعريف رقم ٩ (٧ =) :

الحلق هو إحداث لكائن من العدم ، أو هو انتقال لكائن من كونه لا شيء إلى وجود فعلي^(١٢) .

التعريف رقم ١٠ (٨ =) :

الحكمة هي السبب في أن الأشياء ينبغي أن تكون مرتبطة أو محكومة بنغاية معينة^(١٣) .

التعريف رقم ١١ (٩ =) :

العدد كثرة تتكون من وحدات^(١٤) .

التعريف رقم ١٢ (١١ =) :

الفعل المحض هو الكمال الذي يستبعد من الكائن القدرة بالنسبة لشيء ما^(١٥) .

التعريف رقم ١٣ :

الطبيعة هي كل كائن متناه^(١٦) .

ثانياً : البدييات :

- ويمكن أن نلاحظ فيها أن البدييات من رقم ١ إلى رقم ٥ ، وكذا رقم ١٦ ، توضح كيف أن الكائن (أو

الموجود) يمكن أن يكون محكوماً بقانوني الهوية والسبب الكافي . ومبدأ الهوية مؤداه : أن ما يكون يكون ، وأن ما لا يكون لا يكون . أما مبدأ السبب الكافي فمؤداه أنه لا شيء يوجد بدون سبب كاف لوجوده . ولقد عبر موران عن مبدأ الهوية في الطبعين الأولى والثانية من بحثه الأول « إن الله موجود » ، بتعبيرين مختلفين ، وإن كان المعنى فيهما واحداً .

فالبدئية رقم ١ (في الطبعة الأولى) مؤداها : أن أي شيء لا يكون خارجاً عن ذاته ، فكل شيء يكون في ذاته . بمعنى أن الشيء يكون متضمناً في ذاته : \supset من أو أن الفشة تكون متضمنة في ذاتها : \supset أ . أما (في الطبعة الثانية) ، فمؤداها : أن الشيء الواحد يكون أو لا يكون .

- أما البدييات ٦ - ١١ ، ١٧ ، ٢١ ، ٢٢ فتثبت الروابط السببية بين الكائنات : بين الكائن اللامتناهي والكائن المتناهي من ناحية ، ومن ناحية أخرى بين الكائن وقدرته على الفعل .

- أما البدييات ١٢ ، ١٣ ، ١٤ فتتعلق بكمال الكائن اللامتناهي وعظمته بالنسبة لما هو متناه ، وبأنه لا يوجد ما هو أكبر ولا أعظم مما هو لا متناه .

- كما تتعلق البدييتان رقم ١٨ ، ١٩ بالتحديدات الخاصة بالديمومة الأزلية والديمومة غير الأزلية للكائن ، على اعتبار أن الكائن غير الأزلي يبدأ وجوده في الزمان dans le temps أو بديمومة تناسبه . أما ديمومة الكائن الأزلي فليس لها بداية .

L'éternité est une durée infinie, ou ce qui surpasse toutes les limites de la durée.

(١١)

La création est une production d'un être du néant, ou le passage d'un être de rien à l'existence actuelle.

(١٢)

La providence est la raison qui fait que les choses doivent être subordonnées à quelque fin.

(١٣)

Le nombre est une multitude composée d'unités.

(١٤)

L'acte pure est la perfection qui exclut de l'être la puissance par rapport à quelque chose.

(١٥)

La nature est tout être fini.

(١٦)

البديية رقم ٦ (= ٥) :

الشيء الموجود يكون وجوده بذاته ، أو يستمد وجوده من كائن آخر^(٢٢) .

البديية رقم ٧ :

الله وحده هو الذي يوصف بالاستقلالية المطلقة ، طالما أنه لا متناوٍ ، وقائم بذاته^(٢٣) .

البديية رقم ٨ (= ٦) :

لا يمكن لأي شيء أن يعطي أو يمنح ما لا يملكه هو^(٢٤) . (فاقد الشيء لا يعطيه) .

البديية رقم ٩ :

الشيء الذي يكون أكثر كمالاً في وجوده ، يكون كذلك أكثر كمالاً في قدرته ، حيث يتناسب كمال القوة مع كمال الكائن^(٢٥) .

البديية رقم ١٠ (= ٧) :

إن قوة الكائن المتناهي متناهية^(٢٦) .

البديية رقم ١١ (= ٨) :

إن نتيجة القدرة المتناهية لا يمكن أن تكون كائناً لا متناهياً^(٢٧) .

- أما البدييتان ١٥ ، ٢٠ فتناولان علاقة الكل بأجزائه ، وعلاقة المركب بعوامله أو مكوناته . وفيما يلي قائمة بالبدييات الواردة في البرهان :

البديية رقم ١ :

إن الشيء الواحد يكون أو لا يكون^(٢٨) .

البديية رقم ٢ :

من المستحيل بالنسبة لكائن ما أن يكون موجوداً وألا يكون موجوداً في الوقت نفسه^(٢٩) .

البديية رقم ٣ (= ٢) :

الشيء الواحد لا يوجد قبل أن يكون^(٣٠) .

البديية رقم ٤ (= ٣) :

الشيء الذي لا يكون لا يستطيع أو لا يقدر على أي شيء^(٣١) .

البديية رقم ٥ (= ٤) :

الشيء الموجود لا تكون لديه الاستطاعة أو القدرة بالنسبة لما كان عليه من قبل^(٣٢) .

une chose est ou n'est pas.

il est impossible qu'un être existe et n'existe pas en meme temps.

une chose n'existe pas avant d'être.

une chose qui n'est pas, ne peut rien.

une chose existante n'est pas en puissance par rapport à ce qu'elle est déjà.

une chose existante est d'elle-meme, ou tire son existence d'un autre être.

Deu seul jouit de l'endependance absolu, puisqu'il est infini et de Sol-meme.

aucune chose ne peut donner ce qu'elle-meme ne possede pas.

une chose plus parfaite dans son existence, est aussi plus parfaite.

dans sa puissance, ou la perfection de la puissance est proportionelle à la perfection de l'être.

la puissance de l'être fini, est fini.

un effet d'une puissance finie ne peut pas être infini.

(١٧) وتعتبر هذه البديية مما يعرف في المنطق باسم مبدأ الوسط المرفوع .

(١٨) كما تعتبر هذه البديية من مبدأ عدم التناقض .

(١٩) بمعنى أن الكثيرة أو الناهية تكون سابقة على الوجود الفعلي .

(٢٠)

(٢١)

(٢٢)

(٢٣)

(٢٤)

(٢٥)

(٢٦)

(٢٧)

البديية رقم ١٢ (٩) :

يمكن أن يوجد ، ويستطيع الإنسان أن يتصور كائناً أكبر (أو أعظم) وأكثر كمالاً من الكائن المنتهي^(٣٨) .

البديية رقم ١٣ (١٠) :

لا يستطيع الإنسان أن يتصور ، كما لا يوجد ، ما هو أكبر ولا أعظم مما هو لا متناهٍ^(٣٩) .

البديية رقم ١٤ :

بمقدور الإنسان أن يتصور كائناً متناهياً ، مساوياً لكائن آخر ، بنفس الطريقة حاصل جمع كائنين متناهين^(٣٠) .

البديية رقم ١٥ (١١) :

الكل أكبر من أي جزء منه^(٣١) .

البديية رقم ١٦ (١٢) :

أي شيتين يكونان في هوية مع شيء ثالث ، يتوحد أحدهما بالآخر في ذلك الشيء الثالث^(٣٢) . (المساويان لشيء ثالث متساويان) .

البديية رقم ١٧ (١٣) :

إن ما يكون سبباً لسبب آخر ، يكون هو السبب في النتيجة المترتبة على ذلك السبب الآخر^(٣٣) .

البديية رقم ١٨ (١٤) :

الكائن غير الأزلي يبدأ وجوده في الزمان ، أو بديمومة تناسبه ونخصه^(٣٤) .

البديية رقم ١٩ (١٥) :

إن ديمومة الكائن الأزلي ليست لها بداية^(٣٥) .

البديية رقم ٢٠ (١٦) :

كل كائن مركب يقبل القسمة الى عناصر يتكون منها^(٣٦) .

البديية رقم ٢١ :

إن الطبيعة لا يمكن أن تستمد شيئاً من العدم ، ولا نفس الشيء من آخر مغاير^(٣٧) .

البديية رقم ٢٢ :

لا يمكن الاستمرار في سلسلة الأسباب الى غير نهاية^(٣٨) .

Il peut exister et on peut concevoir un etre plus grand (immense) et plus parfait qu'un etre fini. (٢٨)

on ne peut concevoir et il n'y a rien de plus grand ou de plus-immense que l'infini. (٢٩)

on peut concevoir un etre fini egal a un autre ainsi que l'addition de deux etres finis. (٣٠)

le tout est plus grand que sa partie. (٣١)

deux choses identiques a une troisieme, s'identifient l'une a l'autre dans cette troisieme. (٣٢)

La cause d'une autre cause est aussi la cause de l'effet produit par cette autre cause. (٣٣)

un etre non-eterneel commence son existence dans le temps, on par une duree qui lui est propre. (٣٤)

La duree d'un etre eterneel n'a pas commencement. (٣٥)

Chaque etre compose est divisible en elements dont il est compose. (٣٦)

La nature ne peut rien tirer du neant, ni meme chose d'une autre. (٣٧)

dans la serie de causes on ne peut pas remonter a infini. (٣٨)

المبرهنة رقم ١ (١ =) :

(الكائن اللامتناهي هو كل ما يكون موجوداً ، وكل ما يمكن أن يوجد) (٣٩) .

- وإلا كان محدوداً . لكن هذا البديل أو الاحتمال الأخير يتناقض مع التعريف رقم ٧ (٥ =) . إذن فمن الضروري قبول القول بأن الكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد أو كل ما يمكن أن يوجد . ومن ثم فإنه يتضمن في ذاته كل كائن متناهٍ ، لكن على نحو « مطلق » أو « سام » *eminente* ، أي بلا حدود .

المبرهنة رقم ٢ (٢ =) :

(الكائن اللامتناهي فعل محض) . (٤٠)

- والا ، فإنه يكون في حالة قوة بالنسبة لشيء ما . (التعريف رقم ١٢ = ١٠) . ولا يكون هو الكائن الذي يكون موجوداً ويمكن أن يوجد (بخلاف المبرهنة رقم ١) ، بل على العكس ، سيكون محدوداً . وعلى ذلك فالكائن اللامتناهي هو فعل محض .

المبرهنة رقم ٣ (٣ =) :

(الكائن اللامتناهي هو فعل غير متناه ، أو هو كل ما يوجد ويمكن أن يوجد) . (٤١)

- والا ، فالكائن اللامتناهي لن يكون هو كل ما يكون ، وكل ما يمكن أن يكون (بخلاف المبرهنة رقم ١) ، ولا يكون فعلاً محضاً (بخلاف المبرهنة رقم ٢) . وعلى ذلك ، فإنه يلزم عن كون الكائن اللامتناهي أنه

II - النتائج (أو المبرهنات)

يمكننا أن نبين عدة مبادئ أقام على أساسها موران مبرهناته ، أو عدة موضوعات أساسية جعلها محوراً لبرهانه .

- فالمبرهنات الأربع عشرة الأولى تتعلق بكونونة أو ماهية *essence* اللامتناهي ، سواء من حيث الماهية في ذاتها ، أو كمالها أو وحدتها وتفردتها ، أو من حيث علاقة اللامتناهي بالمتناهي ومدى الاختلاف غير المحدود بينهما .

- كما تتناول المبرهنات ١٥ ، ١٦ ، ١٧ الوجود في ذاته ، بدون أن يوصف على نحو مباشر بأن له ماهية محددة .

- أما في المبرهنات من رقم ١٨ (١١ =) إلى ٣٥ (٢٧) فيتناول موران العلاقة بين وجود الكائن اللامتناهي ووجود الكائن المتناهي .

- كما يتناول موران في المبرهنات من رقم ٣٦ (٢٨) إلى رقم ٣٨ (٣٠ =) بالتحليل ، معنى الحكمة والغاية ، ويعرض لآرائه فيها .

- أما المبرهنات ٣٩ ، ٤٠ فهما غير واردتين في الطبعة الأولى لبراهين موران ، وقد أضيفتا إليها بعد ذلك . ويتناول فيها تجاوز القدرة الإلهية - بحكم ماهيتها - لقوانين الطبيعة وعدم خضوعها لها . وفيما يلي قائمة بالمبرهنات الواردة في البرهان :

L'être infini est tout ce qui existe et tout ce qui peut exister. (٣٩)

L'être infini est un acte pure. (٤٠)

L'être infini est un acte infini, ou tout ce qui existe et peut exister. (٤١)

لا متناهيا هما : أ ، ب . وبما أن الامتلاء ، فانه سيكون كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد في هذه اللحظة . وبالمثل ، سيكون ب أيضا - بوصفه لا متناهيا - هو كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد في هذه اللحظة نفسها .

- وبعبارة اخرى ، فإن كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد ، لن يختلف أو يتغير بذاته في لحظة محددة ما ، فهو سيكون في هوية مع ذاته ، سواء أكانت وجهة النظر التي ننظر من خلالها واقعية أم مثالية . وعلى ذلك ، فلا يوجد أى اختلاف أو تباین بين أ ، ب ، بل إن هويتها تكون واحدة أو شيئا واحدا (البلدية رقم ١٦ = ١٢) . وهكذا يستحيل وجود كائنين غير متناهيين .

المبرهنة رقم ٧ (= ٦) :

(الكائن اللامتناهي لا يقبل الانقسام) . (٤٥)

- زحجة موران في هذا الصدد تلخص في :-

أ - ان الكائن اللامتناهي لا يقبل القسمة الى كائنين لا متناهيين . لأنه : لا الكل يكون مساويا لجزء منه (البلدية رقم ١٥ = ١١) . كما أنه ليس من الممكن وجود كائنين لا متناهيين (المبرهنة رقم ٦ = ٥) .

ب - كما أنه لا يقبل القسمة الى كائنين متناهيين . لأنه إذا كان الكائنان المتناهيان مساويين للامتناهي ، فإن مجموع كثرة من المتناهيات سوف يزيد على اللامتناهي أو يتجاوزه . وهذه النتيجة تتناقض مع البلدية (رقم ١٣ = ١٠) ، التي مؤداها أنه لا يمكن

فعل لا متناه ، إن يكون بغير حدود : خيرا ، حقيقيا ، قادرا ، عاقلا ، وكل ما يوجد أو يمكن أن يعرف على أنه فعل أو كمال ، وان يكون ذلك كله متحققا فيه بأكثر درجة ممكنة .

المبرهنة رقم ٤ (= ٤) :

(الكائن اللامتناهي لا يتغير) . (٤٦)

- والا ، فانه يكون بمقدوره بالنسبة لحالة ما أن يقترب منها فيصبح متغيرا . وبذلك لا يكون فعلا محضا (على خلاف المبرهنة رقم ٢) ، ولا فعلا لا متناهيا (على خلاف المبرهنة رقم ٣) .

المبرهنة رقم ٥ :

(الكائن المتناهي لا يمكن أن يكون موضوعا للامتناهي) . (٤٧)

- لأنه لوكان كذلك ، لأصبحت القوة السالبة La Puissance Passive الخاصة بالكائن المتناهي غير متناهية (على خلاف البلدية رقم ١٠) .

المبرهنة رقم ٦ (= ٥) :

(لا يوجد كائنان لا متناهيا ، ولا يمكن أن يوجد) . (٤٨)

- وللمبرهنة على صحة هذه القضية ، يلجأ موران الى طريقة تفنيد النقض (أو برهان الخلف) وذلك كما يلي :

- لنفرض - فيها يقول موران - أنه في لحظة معينة يوجد

L'etre infini est immuable.

(٤٢)

L'etre fini ne peut pas etre le sujet de L'infini.

(٤٣)

Deux etres infinis n'existent pas; deux etres infinis ne peuvent pas exister.

(٤٤)

L'etre infini est indivisible.

(٤٥)

وحجة موران ، كما يشرحها ، تتلخص كذلك في أن البساطة المطلقة للكائن اللامتناهي ، لا يفسرها الحديث عن صفاته المختلفة مثل : الواحد ، الحق ، الخير ، القادر . . . ولا كذلك الحديث عن التركيب الاسمي الخالص بين الكينونة واللاتناهي ، إذ أن جميع الصفات المختلفة - فيما يرى موران - تتوحد فيما بينها ، ومع الكائن اللامتناهي ذاته (المبرهنة رقم ١٦ = ١٢) .

فإذا ما تكلمنا عن الصفات ذاتها ، ووضعنا بدلا من : الواحد ، الحق ، الخير ، القادر ، « السوحدة » ، الحقيقة ، الخيرية ، القدرة » ، فإن البساطة تصبح أكثر وضوحا . فالوحدة L'unité في ذاتها هي كل وحدة موجودة وممكنة ، ومن ثم فهي غير متناهية : تتجاوز كل حدود الوحدة المتناهية ، تتوحد مع الخيرية ، مع الحقيقة ، ومع الكائن اللامتناهي نفسه .

المبرهنة رقم ١٠ :

(كل ما في اللامتناهي ، وكل ما يمكن أن نتصور أن يكون فيه ، هو لا متناهي) . (٤٨)

- لأن اللامتناهي ، بوصفه مما لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧) ، فإن كل ما يتضمنه ، وكل ما يمكن أن يشتمل عليه في داخله ، إنما يتوحد مع هذا اللامتناهي .

المبرهنة رقم ١١ :

(كل كائن مركب يكون على نحو يستحيل معه أن يكون لا متناهي) . (٤٩)

تصور أو إدراك ما هو أعظم وأكثر كمالات من اللامتناهي » .

جد - وأخيرا فإنه لا يقبل القسمة إلى كائنين أحدهما متناهي والآخر غير متناهي ، لأننا لو استبعدنا الكائن المتناهي فسيبقى دائما اللامتناهي . وكان التناهي في هذه الحالة لا يكون شيئا .

- وبما أن اللامتناهي إذا كان يقبل الانقسام ، فهو إما أن ينقسم إلى لا متناهيين أو إلى متناهيين أو إلى متناهي ولا متناهي . وبما أن الأمر ليس هذا ولا ذلك ولا هو الحالة الأخيرة ، إذن فالكائن اللامتناهي لا يقبل الانقسام .

المبرهنة رقم ٨ :

(في اللامتناهي لا يوجد ما هو سابق ولا ما هو لاحق) . (٤٦)

- والا ، أصبح اللامتناهي قابلا للانقسام بناء على هذين العاملين : السابق واللاحق (على خلاف المبرهنة رقم ٧ = ٥) . وهكذا فالكائن اللامتناهي لا يتضمن أو يحتوي بذاته على ما هو سابق ولا ما هو لاحق .

المبرهنة رقم ٩ (٧ =) :

(الكائن اللامتناهي بسيط ببساطة مطلقة) . (٤٧)

- لأنه إذا كان مركبا على نحو ما ، فسيكون قابلا للانقسام إلى العناصر التي تدخل في تكوينه (البديعية رقم ٢٠) . لكن اللامتناهي لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧ = ٦) وعلى ذلك فهو ليس مركبا ، ومن ثم فهو بسيط ببساطة مطلقة .

dans l'infini il n'y a rien d'antérieur et de postérieur.

L'être infini est absolument simple.

tout ce qui est dans l'infini et tout ce qui peut y être conçu est infini.

aucun être composé de manière quelconque ne peut être infini.

(٤٦)

(٤٧)

(٤٨)

(٤٩)

- لأن كل شيء مركب يكون قابلاً للانقسام (البديهية رقم ٢٠) . لكن ، بما أن اللامتناهي غير قابل للانقسام (المبرهنة رقم ٧) ، إذن فكل مركب لا يمكن أن يكون لا متناهياً .

المبرهنة رقم ١٢ (٨) :

(الكائن اللامتناهي لا يكون جزءاً ولا يكون كلاً) . (٥٠)

- لأنه إذا كان اللامتناهي جزءاً ، فسيكون جزءاً من كائن متناهي أو غير متناهي . في الحالة الأولى ، بما أن الجزء لا متناهي ، فسيكون أكبر وأعظم من الكل المتناهي (على خلاف البديهية رقم ١١) .

وفي الحالة الثانية ، التي يكون اللامتناهي فيها جزءاً من كائن لا متناهي ، سيكون الجزء - بوصفه غير متناهي - مساوياً للكل الذي هو بدوره لا متناهي كذلك (على خلاف البديهية رقم ١٥) .

- وإذا كان الكائن اللامتناهي كلاً *un tout* ، فسيكون مركباً أو مكوناً من أجزاء ، طالما أن الكل يقبل دائماً القسمة إلى أجزاء . لكن الكائن اللامتناهي لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧ = ٦) .

- إذن فالكائن اللامتناهي لا يكون جزءاً ، ولا يكون كلاً ، لكنه يتجاوز هذا وذلك .

المبرهنة رقم ١٣ (٩) :

(ان الاختلاف أو الفرق بين الكائن اللامتناهي والكائن المتناهي ، غير متناهي) . (٥١)

- وهذا راجع عند موران إلى أن اللامتناهي يزيد أو يربو على المتناهي . فإذا كانت هذه الزيادة متناهية ، فسيصبح اللامتناهي مركباً من متناهين ، أو من كائن متناهي وكائن غير متناهي (على خلاف المبرهنة رقم ٧) . ومن ثم سيكون قابلاً للانقسام (على خلاف المبرهنة رقم ٧ في الطبعة الثانية) .

وعلى ذلك فالفرق بين الكائن المتناهي والكائن غير المتناهي هو غير متناهي .

المبرهنة رقم ١٤ (١٠) :

(ان الفرق بين الكائن اللامتناهي والكائن المتناهي ، يكون مساوياً للكائن اللامتناهي نفسه) . (٥٢)

- والا ، لن يكون هذا الفرق لا متناهياً (على خلاف المبرهنة رقم ١٣ = ٩) . لأنه ، إذا كان الفرق لا متناهياً ، ومختلفاً أو متميزاً عن الكائن اللامتناهي نفسه ، فسيصبح لدينا كائناً لا متناهياً (على خلاف المبرهنة رقم ٦ = ٥) . وعلى ذلك فإن الفرق بين اللامتناهي والمتناهي يكون مساوياً للامتناهي نفسه .

المبرهنة رقم ١٥ :

(ان الوجود قائم بذاته) . (٥٣)

- بمعنى أن الوجود يكون موجوداً بذاته ، ويكون هو السبب في وجود كل شيء (التعريف رقم ١) . فنحن ندرك الأشياء العديدة الموجودة . لذا ، فالوجود بذاته ضروري ، والا لزم من ذلك القول : إما أنه لا وجود

L'etre infini n'est ni une partie, ni un tout. (٥٠)

La difference entre l'etre infini et fini est infinie. (٥١)

La difference entre l'etre infini et fini est egale a l'etre-infini lui-meme. (٥٢)

L'existence est par elle-meme. (٥٣)

- ويرجع أساس هذه البرهنة إلى مبدأ الهوية الذي تم التعبير عنه في البديهية رقم ١ ، بالقول إن (الشيء الواحد يكون أو لا يكون) .

فيذهب موران إلى أنه لو كان الانتقال من العدم *neant* إلى الكينونة *etre* ممكناً ، فإن أي شيء - سواء أكان موجوداً *existant* أو غير موجود *non-existant* - يستطيع أن يحقق ذلك . وباعتبار آخر ، يصبح الوجود *existence* والسلاوجود *non-existence* في هوية أو شيئا واحداً .

لكن ما يكون موجوداً *existe* لا تكون لديه الاستطاعة أو القدرة بالنسبة لما يكون *est* عليه (البديهية رقم ٥ = ٤) ، وما لا يكون ، لا يستطيع أو يقدر على أي شيء (البديهية رقم ٤ = ٣) . وعلى ذلك ، فأى شيء - من حيث قدرته الحالية - لا يستطيع أن ينتزع وجوده من العدم .

المبرهنة رقم ١٩ (= ١٢) :

(أي كائن متناهٍ لا يكون قائماً بذاته ، لامن حيث ماهيته ، ولا من حيث وجوده) . (٥٧)

- وتقوم حجة موران في هذا الصدد على توضيح أن التحديدات أو الحدود الخاصة بالكائن المتناهي إنما تتطلب وجود علة لامتناهيته .

فإذا كان الكائن المتناهي - كما يذكر موران - قائماً بذاته ، من حيث ماهيته ، فإنه - بوصفه متناهيًا - يكون محمداً بما هو عليه ، أو يكون محصوراً داخل حدود معينة (التعريف رقم ٦ = ٤) . وهو سيكون قد فرض أو

لشيء ، أو أن الوجود قد نتج عن شيء أو سبب آخر غيره ، وهذا الأخير نتج عن سبب غيره ، وهكذا إلى ما لا نهاية (وذلك على خلاف البديهية رقم ٢٢) .

وبما أن هذين الافتراضين مستحيلان أو فاسدان *absurdes* ، فإنه يلزم عن ذلك أن يكون الوجود قائماً بذاته .

المبرهنة رقم ١٦ :

(الوجود وحده يكون قائماً بذاته) . (٥٤)

- إذ لو افترضنا أن هناك - خارج الوجود - شيئاً ما يكون قائماً بذاته ، ففي هذه الحالة ، لن يكون الوجود هو السبب في وجود كل شيء (على خلاف التعريف رقم ١) . وعلى ذلك فالوجود يكون قائماً بذاته .

المبرهنة رقم ١٧ :

(الوجود بذاته - بوصفه غير محدد بحدود - يكون لا متناهيًا) . (٥٥)

- وذلك بناء على التعريف رقم ٧ ، بل يكون كذلك في هوية مع الكائن اللامتناهي ، لأنه لا يمكن وجود كائنين لا متناهيين معاً (المبرهنة رقم ٦) . وعلى ذلك فكل ما نشبهه للكائن اللامتناهي إنما يتعلق كذلك بالوجود وينسحب بالنسبة عليه .

المبرهنة رقم ١٨ (= ١١) :

(أي شيء لا يستطيع أن ينتقل - بذاته - من العدم إلى الوجود الفعلي) . (٥٦)

L'existence seule est par elle-meme.

(٥٤)

L'existence en elle-meme, n'étant pas enfermée entre les limites; est infinie.

(٥٥)

aucune chose ne peut passer; d'elle-meme; du neant à l'existence actuelle.

(٥٦)

aucun etre fini n'est de soi-meme, ni quant à son essence, ni quant à son existence.

(٥٧)

وضع بنفسه هذه الحدود ، إما قبل أو بعد انتقاله الى الوجود .

الآن اذ هذين الفرضين يتناقضان مع البدييتين رقم ٤ ورقم ٥ .

- أما لو فرضنا ان الكائن المتناهي قائم بذاته من حيث وجوده ، فانه - في هذه الحالة - يتوحد أو يكون في هوية مع الوجود الذي يكون وحده قائما بذاته (المبرهنة رقم ١٦) . ومن ثم يصبح لا متناهيا ، مع انه متناو ، وهذا تناقض .

- ويمكن ، بعبارة أخرى ، تلخيص هذا البرهان كما يلي : الوجود وحده يكون قائما بذاته (المبرهنة رقم ١٦) ، والوجود القائم بذاته يكون لا متناهيا . وعلى ذلك فأي كائن متناو لا يوجد بذاته .

المبرهنة رقم ٢٠ (= ١٢) :

(ان التسلسل الدائري للعلل الفاعلة غير ممكن) . (٥٨)

- فاذا كانت (أ) تؤدي الى وجود (ب) ، وكانت (ب) تقضى الى وجود (ج) ، وكانت (ج) تؤدي الى وجود (أ) فستكون (أ) بالنسبة الى (ج) هي العلة الفاعلة لها ، وهي النتيجة المترتبة عليها . وبالتالي ستكون (أ) موجودة *existerait* قبل أن تكون *avant d'être* (على خلاف البديية رقم ٣ = ٢) . وعلى ذلك فالتسلسل الدائري للعلل الفاعلة أمر مستحيل .

المبرهنة رقم ٢١ (= ١٤) :

كل كائن متناو يستمد وجوده من اللامتناهي . (٥٩)

- ويرهان موران على ذلك يعتمد على فكرتين أساسيتين هما : الوجود بذاته ، واستحالة التسلسل اللامتناهي للعلل المتناهية . وذلك كما يلي :

- يوضح موران كيف تكون فكرة الوجود بذاته أساسا لهذه المبرهنة ، على اعتبار ان المتناهي ، فيها يرى موران ، يستمد كيانه من الوجود بذاته الذي بواسطته يوجد كل شيء (التعريف رقم واحد) . لكن بما ان الوجود بذاته يكون في هوية مع الكائن اللامتناهي (المبرهنة رقم ٩ ورقم ١٧) ، فالكائن المتناهي اذن يستمد وجوده من اللامتناهي .

- أما البرهان القائم على وجود علة متناهية أولى في سلسلة الممكنات ، فانه ينتهي بنا الى نفس النتيجة السابقة . فيذهب موران الى انه من الضروري بالنسبة لكل ما يوجد ، ان يكون وجوده : اما راجعا الى ذاته ، أو الى غيره (البديية رقم ٦ = ٥) . والعدم - بوصفه نفيا للكينونة (التعريف رقم ٥ = ٣) - يكون مستبعدا من مجال العلية ، فهو لا يستطيع ان يعطى أو يمنع الوجود لشيء ما (البديية رقم ٨ = ٦) .

وعلى ذلك ، فانه بناء على المبرهنة رقم ١٩ = ١٢) ، لا يكون أي كائن متناو قائما بذاته . ويكون بالتالي ، قائما بناء على كائن آخر غيره ، متناهيا كان ذلك الكائن الآخر أو غير متناه . فاذا كان وجوده بناء على اللامتناهي ، تكون المبرهنة اذن صحيحة .

- وذلك لان وجود الكائنات المتناهية ، يحتاج ويتطلب الوجود الفعلي أو الحقيقي للامتناهي .
فالكائنات التي تكون - كما يرى موران - مثل الأرض والشمس والقمر وغير ذلك ، انما توجد وجودا فعلياً .
ووجودها لا يكون مستمداً من أي مصدر آخر سوى الكائن اللامتناهي (المبرهنة رقم ٢١ = ١٤) .

كما اننا لا نستطيع القول بأن هذا الكائن قد زال (أو توقف عن الوجود) بعد أن يكون قد منح الكائنات المتناهية وجودها . لانه اذا كان الأمر كذلك ، فسيكون هذا الكائن اللامتناهي محدوداً في ديمومته ، ولا يكون لا متناهياً (التعريف رقم ٧) . وبما أن هذا الافتراض قد ترتب عليه تناقض ، فمن الضروري إذن ان يكون الكائن اللامتناهي موجوداً وجوداً فعلياً ومستمداً .

المبرهنة رقم ٢٤ (= ١٧) :

(الكائن اللامتناهي يكون قائماً بذاته) .^(١٧)

- ويعتمد برهان موران في هذا الصدد على ثلاث حجج : أولاً ، استحالة ان يكون في استطاع العلة المتناهية ان تنتج معلولاً لا متناهياً . ومن ثم ينتقل الى الحجة الخاصة بواحدية *unicité* اللامتناهي . وأخيراً الى التوحيد أو وجود هوية بين الوجود بذاته والكائن اللامتناهي .

- فاللامتناهي - فيها يذهب موران - يكون قائماً بذاته ، والا فانه يستمد وجوده من كائن غيره (البدئية رقم ٦ = ٥) . وهذا الكائن الآخر لن يكون متناهياً .
وطالما ان قدرة الكائن المتناهي تكون متناهية (البدئية رقم ١٠ = ٧) ، فسيكون غير قادر على إحداث معلول أو نتيجة لا متناهية (البدئية رقم ١١ = ٨) .

أما اذا كان وجوده مستمداً من كائن متناهي ، فإن هذا الأخير - بدوره - يكون في حاجة الى علة تكون بدورها كائناً آخر ، سواء أكان متناهياً أم غير متناهي . وهنا ، نجد اننا نواجه نفس النتيجة التي واجهناها من قبل :

فاذا كانت العلة الجديدة غير متناهية ، فهذا دليل على صحة المبرهنة . أما اذا كانت متناهية ، فستكون هي نفسها في حاجة الى كائن آخر . وبما ان الانسان لا يستطيع ان يستمر في سلسلة العلل المتناهية الى غير نهاية ، وبما ان سلسلة العلل المتناهية لا توصل الى العلة اللامتناهية ، فالإنسان لا يستطيع في سلسلة العلل المتناهية ان يصعد أو ينتهي الى اللامتناهي (البدئية رقم ٢٢) .

- إذن فلا يتبقى الا ان يكون الكائن المتناهي قد استمد وجوده من اللامتناهي .

المبرهنة رقم ٢٢ (= ١٥) :

(هذا العالم متناهي) .^(١٨)

- ويتلخص برهان موران في هذا الصدد في القول بأن : كل كائن كمي (ذو صياغة كمية) يقبل الانقسام . وبما أن هذا العالم كمي (ذو صياغة كمية) إذن فهو يقبل الانقسام .

وبما ان ما يقبل الانقسام يكون متناهياً ، فانه ينتج عن ذلك ان يكون هذا العالم متناهياً (المبرهنة رقم ٦) .

المبرهنة رقم ٢٣ (= ١٦) :

(الكائن اللامتناهي يوجد وجوداً حقيقياً) .^(١٩)

Ce monde est fini.

(١٠)

L'être infini existe réellement.

(١١)

L'être infini est de soi-même.

(١٢)

المستقل المكتفي بذاته يتوحد أو يكون في هوية
sidentifie مع الوجود بذاته ، الذي هو كذلك لا متناه
(المبرهنة رقم ١٧) . وعلى ذلك فالكائن المستقل
المكتفي بذاته يكون متناهيا .

المبرهنة رقم ٢٧ (= ١٩) :

(الكائن اللامتناهي ، أزلي) (٦٥)

وإلا فإنه : إما أن يستمد وجوده من كائن آخر غيره
(على خلاف المبرهنة رقم ٢٤ = ١٧) أو يكون قد
انتقل ، بناء على قدرته الخالصة ، من حالة العدم إلى
حالة الوجود الفعل (على خلاف المبرهنة رقم ١٨ =
(١١) .

وبما أن هذين الافتراضين فاسدان ، لتناقضهما مع ما
سبق البرهان عليه ، وبما أنهما البديلان الوحيدان لعدم
أزلية الكائن اللامتناهي ، فلا بد أن يكون الكائن
اللامتناهي أزليا لا أول له Eternel ، أو يكون هو
الأزلية Eternite نفسها (المبرهنة رقم ٧ = ٦ ورقم
(٧ = ٩) .

المبرهنة رقم ٢٨ (= ٢٠) :

(الكائن اللامتناهي لا تصدر عنه - بذاته - أية
حقيقة لإيجاد كائن متناه) (٦٦)

في هذا الصدد يذهب موران في كتابه عن « المعرفة
الحقة بالله » ، إلى أن عدم قابلية اللامتناهي للانقسام ،
من شأنه أن يحدد صدق هذه المبرهنة . ويصوغ برهانه
على النحو الآتي :

- أما إذا قلنا القول بأن الكائن اللامتناهي يستمد
وجوده من كائن آخر غير متناه ، فإن ذلك سيكون
منافضا للمبدأ الذي تم البرهان عليه من قبل ، والذي
مؤداه أنه لا يمكن وجود كائنين لا متناهين (المبرهنة رقم
٦ = ٥) . وهكذا يكون قد تم البرهان على صحة هذه
المبرهنة .

- هذا ويمكن الوصول إلى نفس النتيجة بالقياس
التالي :

بما أن الوجود قائم بذاته (المبرهنة رقم ١٦) ، وبما
أن اللامتناهي يتوحد أو يكون في هوية مع الوجود
بذاته ، إذن فاللامتناهي يكون قائما بذاته (المبرهنتان
رقم ١٥ ورقم ١٧) .

المبرهنة رقم ٢٥ (= ١٨) :

(الكائن اللامتناهي مستقل ، غير معتمد على
غيره) (٦٣)

- إذ طالما أنه قائم بذاته (المبرهنة ٢٤ = ١٧) فلن
يكون مفتقرا إلى أي كائن آخر (البدئية رقم ٧) . ومن
ثم فسيكون مستقلا مكتفيا بذاته ، غير معتمد على
سواه .

المبرهنة رقم ٢٦ :

(الكائن المستقل المكتفي بذاته ، هو لا متناه) (٦٤)
لأن ما يقوم بذاته لا يختلف في شيء عن الوجود بذاته
(المبرهنة رقم ١٦) . كما أن ما يكون مكتفيا بذاته ،
يكون قائما بذاته (البدئية رقم ٧) . وهكذا فالكائن

L'etre infini est independant.

(٦٣)

L'etre independant est infini.

(٦٤)

L'etre infini est eternel.

(٦٥)

L'etre infini n'emanee aucune realite de soi-meme pour produire l'etre fini.

(٦٦)

البحث عن سبب أوجد هذه الكائنات الموجودة أو المتحققة .

وبما أن الصدور أو الفيض عن اللاتماهي مستبعد (من المبرهنة رقم ٢٨ = ٢٠) . إذن فالخلق Creation وحده هو الذي يفسر وجود الكائنات المتناهية .

لكن كيف يكون الخلق عند موران ؟ وبأيّة صفة يتكشف ؟

- يذهب موران الى أن الكائن اللاتماهي هو الذي يحيط علما بالممكنات اللاتماهية ، ويعرفها ويفكر فيها ، إلا أنه يقرر باختياره الحر تحقيقها .

- أي أن هذا الاختيار الحر ، هو فعل بسيط صادر عن مشيئة أو إرادة . لأن الإرادة تتوسّد في الكائن اللاتماهي مع قدرته : وعلى ذلك فما يريد أويشاؤه ، يفعله (المبرهنة رقم ٩ = ٧) . وهكذا فالإرادة أو المشيئة هي التي تخلق الكائن المتناهي .

المبرهنة رقم ٣٠ (= ٢٢) :

(الكائن اللاتماهي يحدث أو يُخلَق باستمرار الكائن المتناهي ، أو يبقى عليه) . (٦٨)

والبرهان على صحة هذا الخلق المستمر إنما يعتمد - عند موران - على المقولة التي مؤداها كمال وفعالية الإرادة الإلهية : ففى الله ، تكون الإرادة أو المشيئة ، هي نفسها الإيجاد أو الخلق En Dieu Vouloir C'est Produire (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) .

والكائن المتناهي - تبعاً لموران - بوصفه ما يتم إحداثه أو خلقه بفعل إرادي للكائن اللاتماهي ، لا يوجد إلا بناء على إرادة هذا اللاتماهي : وأيضاً فالكائن

لو أننا افترضنا عبارة تناقض مبرهنتنا ، فمن الضروري أن نقبل القول بإمكان أو قابلية الكائن اللاتماهي للانقسام (على خلاف المبرهنة رقم ٧) وعلى ذلك فالكائن اللاتماهي لا تصدر عنه - بذاته - أيّة حقيقة لاحداث أو إيجاد الكائن المتناهي .

المبرهنة رقم ٢٩ (= ٢١) :

(الكائن اللاتماهي يحدث أو يُخلَق الكائن المتناهي بواسطة فعل بسيط صادر عن مشيئته) . (٦٧)

ومن الواضح أن هذه المبرهنة تكمل المبرهنة السابقة لأنها تضع أو تقدم البديل الآخر للصدور ، أي صدور الكائن المتناهي عن الكائن اللاتماهي . فإذا كانت المبرهنة السابقة تنفي إيجاد الكائن المتناهي عن طريق صدوره عن اللاتماهي ، إذن فكيف يفسر موران عملية إيجاد أو خلق الكائن المتناهي ؟

يرى موران في هذه المبرهنة (رقم ٢٩) أن البديل للصدور هو الخلق عن طريق المشيئة أو الإرادة . فهو يقيم هذه المبرهنة على مبدأ مؤداه أن الكائنات المتناهية الموجودة يكون قد تم اختيارها بواسطة الله من بين عدد غير محدود من الامكانات أو الممكنات . والاختيار - قبل كل شيء - هو فعل إرادي خلاق .

وهكذا يبرهن موران على هذه المقولة بالقول إن عدد الكائنات الممكنة غير متناه ، وإن كل هذه الممكنات تتساوى بذاتها بالنسبة للوجود . فهي يمكن أن توجد جميعها ، أو لا يوجد أي واحد منها . والواقع يبين لنا أن عدد الكائنات المتحققة متناو . وبما أننا ينبغي أن نتنهي أو نتوقف - في أيّة متسلسلة من الكائنات - عند علة أولى فاعلة (المبرهنة رقم ٢١ = ١٤) . إذن فلا بد من

L'être infini produit le fini par un simple acte de sa volonté.

(٦٧)

L'être fini est continuellement produit, ou conserve par l'infini.

(٦٨)

فعلية تنتج عن الكائن المتناهي (المبرهنة رقم ٣١ = ٢٣) ، فان الكائن المتناهي انما يعتمد - بوصفه ناتجا عن كائن متناه آخر- في وجوده ، وعلى نحو مباشر على الكائن اللامتناهي .

المبرهنة رقم ٣٣ (= ٢٥) :

(أى كائن متناه لا يوجد ، ولا يمكن ان يوجد بالفعل « في الأزلية كلها » . (٧١))

بمعنى ان الكائن المتناهي لا يكون وجوده أزليا ، أو منذ الأزل ، ويبرهن موران على ذلك باستخدام فكرتين : فكرة عدم قابلية الأزلية للاتصال incommunicabilite أو التوصل ، وفكرة الممكن .

أولا ، لنفترض - كما يذهب موران - ان كائنا متناهما موجود بالفعل في الأزلية كلها . لكن ، كل كائن متناه يكون (بناء على المبرهنة رقم ٢١) مستمدا وجوده من اللامتناهي ، ويتم ذلك بواسطة فعل بسيط لارادته (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) ، فيحدث أو ينتج اللامتناهي المتناهي ، بصفة مستمرة أو يحفظ عليه وجوده (المبرهنة رقم ٣٠ = ٢٢) . وهكذا ، فالمتناهي لا يمكن أن يوجد بالفعل في الأزلية كلها الا بواسطة ارادة الكائن اللامتناهي .

فاذا كان اللامتناهي قد أراد واحدا على نحو متصل الكائن المتناهي ، منذ الأزل ، فستكون ديمومته لا متناهية غير قابلة للانقسام (المبرهنة رقم ٧ = ٦) . ولا تكون في ذاتها لا سابقة ولاحقة ، إنما توجد كلها مرة واحدة ، ومن ثم فستكون أزلية Eternelle (على خلاف التعريف رقم ٦ = ٤) . وهل تكون هذه

المتناهي - قبل ان يوجد Existe بزمان طويل - يكون بلا توقف موضع الإرادة أو المشيئة ، ومن ثم يتم ايجاده أو خلقه بصفة مستمرة بواسطة الكائن اللامتناهي . هذا الخلق أو الابداع المستمر production Continuelle يكون هو والبقاء Conservation شيئا واحدا : فاذا ما توقف الخلق أو الابداع ، انتهى أو توقف كذلك وجود الكائن المتناهي .

المبرهنة رقم ٣١ (= ٢٣) :

(الكائن اللامتناهي يسهم أو يشارك بفاعلية وعلى نحو مباشر في النتائج الواقعية للكائن المتناهي) . (٦٩) وهذه المبرهنة استمرار للمبرهنة السابقة . فالابداع المستمر لا ينسحب فقط على الكائن المتناهي نفسه - كما تم البرهان على ذلك آنفا - بل كذلك على فعله ، اذ ان الكائن اللامتناهي ، فنيا يذهب موران ، حينما يقوم بفعل إرادته ، بالابداع المتناهي بلا توقف ، انما يمنحه الوجود بل وكذلك القدرة على الفعل (المبرهنة رقم ٣٠ = ٢٢) .

المبرهنة رقم ٣٢ (= ٢٤) :

(كل كائن متناه ، يعتمد في وجوده على نحو مباشر ، على الكائن اللامتناهي) . (٧٠))

فالكائن المتناهي ، فنيا يذهب موران ، اما ان يكون قد نتج عن الكائن اللامتناهي ، أو عن كائن متناه . في الحالة الأولى تكون المبرهنة واضحة الصدق .

أما في الحالة الثانية ، فغالبا ان اللامتناهي يسهم بفاعلية ، وعلى نحو مباشر ، في كل نتيجة حقيقية أو

L'etre infini concourt efficacement et immediatement aux effets reels de l'etre fini. (٦٩)

tout etre fini depend, dans son existence, immediatement de l'etre infini. (٧٠)

aucun etre fini n'existe et ne peut exister "en acte" de toute éternité. (٧١)

وهكذا ، فالممكن لا بد ان يسبق بالضرورة ، الفعل ، وبالتالي ، فالمتناهي لا يمكن ان يوجد في الأزلية كلها إلا بالقوة أو الامكان ، ولكن ليس بالفعل .

المبرهنة رقم ٣٤ (= ٢٦) :

(هذا العالم لم يخلق وجوده بواسطة إيجاد أو تكوين فيزيائي) . (٧٢)

وجد موران أساسا لهذه المبرهنة في نقص الوحدة الجوهرية Unite Substantielle للعالم . فكل إيجاد أو تكوين jeneration فيزيائي ، فيها يذهب موران ، يزود الجوهر أو يمنحه أساسا أو أصلا ، على نحو يتكون منها فيه - سوريا - وحدة جوهرية . وهذا العالم ليست له وحدة عورية وجوهرية . وإنما له - بوصفه مجموعة agregat مكونة من أنواع مختلفة من الاجسام Corps مثل : الأرض والشمس والقمر - له وحدة عرضية . ومن ثم فهو لن يكون نتيجة لتكوين أو إيجاد فيزيائي .

المبرهنة رقم ٣٥ :

(هذا العالم خلقه: الكائن اللامتناهي في الزمان) . (٧٣)

وتقوم براهين موران في هذا الصدد على فكرة استحالة العدد اللامتناهي . وهو يوضح هذه الاستحالة مرة بطريقة مجردة ، ومرة أخرى بطريقة متعينة :

أما الطريقة الأولى ، فتتلخص في القول بأن هناك فلاسفة - من بينهم أرسطو - يذهبون إلى القول بأزلية العالم وحركات الاجرام السماوية . لكن عدد الدورات الخاصة بتلك الحركات ، والتي تكون قد تمت منذ الأزل كله حتى الآن : اما ان تكون متناهية أو غير متناهية .

الأزلية ، هي نفسها تلك الأزلية الخاصة بالكائن اللامتناهي ؟ (المبرهنة رقم ٢٧ = ١٩ والمبرهنة رقم ٩ = ٧) .

هناك إيجابتان ممكنتان : إما القول بكأزليتين مختلفتين ، أو ان تكون هناك ازلية واحدة . بناء على البديل الأول ، سيكون هناك وجود لكائنين فعليين لا متناهيين (على خلاف المبرهنة رقم ٦ = ٥) .

وبناء على البديل الثاني ، فطالما ان أزلية الكائن اللامتناهي ، لا تختلف عن ذاتيته أو كيانه entite (المبرهنة رقم ٩ = ٧) ، فان اللامتناهي يمنحه الأزلية ، اما يوصل الى الكائن المتناهي ذاتا أو كيانا متناهيا . ويصبح المتناهي في هذه الحالة لا متناهيا . وهذا باطل .

وهكذا ، فالنتيجة الوحيدة التي تلزم عن كل ما سبق تتلخص في القول بأن : أي كائن متناه ، لا يوجد ، ولا يمكن ان يوجد ، وجودا أزليا eternellement .

ثانيا ، أما البرهان الآخر الذي اقامه موران على فكرة الممكن ، فيتلخص في أن : أي كائن متناه لا يمكن ان ينتقل الى حالة الفعل بدون ان يكون ممكنا من قبل . فيذهب موران الى ان اللامتناهي ينتزع - بارادته الحرة - المتناهي من حالة القوة أو الامكان الى حالة الفعل (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) . والحرة اما تقوم على ان يستوى الأمر بالنسبة لمنع أو رفض إعطاء الوجود الفعل لما هو ممكن . والا فسيكون في مستطاع اللامتناهي توصيل الوجود أو رفض منح الوجود سواء بالنسبة لكائن متحقق بالفعل من قبل ، أو بالنسبة لما هو مستحيل . وهذان الافتراضان متناقضان .

في الحالة الأولى ، ستكون هناك الحركة الأولى وبدائية ديمومة العالم (على خلاف البديهية رقم ١٩ = ١٥) .

وفي الحالة الثانية ، لن يكون العدد اللامتناهي هو العدد . لأن كل عدد - بوصفه كثرة مكونة من وحدات (التعريف رقم ١١) - يمكن أن ينقسم (البديهية رقم ٢٠) . وما إن اللامتناهي لا يكون قابلاً للانقسام (المبرهنة رقم ٧) إذن فالعدد اللامتناهي لا يكون فقط غير موجود ، لكنه يكون كذلك غير ممكن . وعلى ذلك ، فالعالم ، بوصفه متناهيًا (المبرهنة رقم ٢٢) ، لا يكون أزلياً أبداً (المبرهنة رقم ٣٣) .

أما الطريقة الأخرى فتتلخص ، عند موران ، في أنه إذا كان عدد الحركات الدائرية ، أو الدورات غير متناهٍ ، فيستحيل في ذاته على كل الدورات : الحاضرة والماضية والمستقبلية .

وعلى ذلك لن تكون أية حركة ممكنة (البديهية رقم ١٣ = ١٠) . في حين أن الحيرة اليومية تظهر لنا العكس : فكل يوم يتكون من دورة giration جديدة « للسواء الأولى ، premier ciel حول الأرض . وعلى ذلك فالكون ليس أزلياً ، بل تكون ديمومته قد بدأت في الزمان (البديهية رقم ١٨ = ١٤) . لكنه ليس نتيجة : لا للعدم (البديهية رقم ٨ = ٦) ، ولا للتكوين أو الاليجاد الفيزيائي (المبرهنة رقم ٣٤ = ٢٦) ، ولا لذاته (المبرهنة رقم ١٨ = ١١) . وعلى ذلك فالعالم يكون قد أحدثه أو أوجده الكائن اللامتناهي من العدم (المبرهنة رقم ٣٢ = ٢٤) . وما إن الاليجاد من لا شيء هو الخلق creation (التعريف رقم ٩ = ٧) . فانه ينبغي إذن القول بالمبرهنة . أي : إن العالم مخلوق في الزمان بواسطة اللامتناهي .

المبرهنة رقم ٣٦ (= ٢٨) :

(أن هذا العالم ، وجميع كائناته المفردة ، تخضع لحكمة الكائن اللامتناهي) . (٧٤)

يتم موران في هذه المبرهنة بأمرين : البرهان على الوجود أولاً ، ثم تحديد طبيعة الحكمة الالهية ثانياً .

أولاً : أما البرهان على الوجود عنده فهو برهان غائي ، ويكون على ثلاثة وجوه : أما على أساس أن العلة الفاعلة تهدف دائماً إلى تحقيق هدفها ، أو على أساس أن الكائنات الحية تعتني بصغارها ، أو على أساس تعقل Sagesse أو حكمة الكائن اللامتناهي .

أ - أما بالنسبة للوجه الأول ، فيذهب موران إلى أن الكائن اللامتناهي هو العلة الفاعلة والمباشرة La cause efficiente et immediate لهذا العالم ولجميع الكائنات المفردة (المبرهنة رقم ٣٢ = ٢٤) . وإن الكون -

منظوراً إليه في مجموعة ، ومن حيث جميع أجزائه - إنما يظهر غاية رائعة : فالكل يهدف إلى تحقيق هدف ما . إلا أن مصدر هذا الميل إلى تحقيق هدف ما ، إنما يرجع إلى العلة الأولى : فهذه العلة الأولى - بوصفها هي التدبير أو التعقل في ذاته La Sagesse elle meme تأمر جميع الأشياء المخلوقة بأن تنتجه إلى غاية ما ، وأمر الأشياء بأن تنتجه إلى غاية ما هو حكم للأشياء بالحكمة أو إخضاعها للحكمة Providence ، ومن ثم فإن العالم وجميع الكائنات المفردة تصبح محكومة أو خاضعة لحكمة الكائن اللامتناهي .

ب - أما الوجه الثاني ، فيتلخص في أن جميع الكائنات الحية les etres vivants التي تتبع في نشاطها هدفاً معيناً ترمى إلى تحقيقه : فالحيوانات تعتني بصغارها ، والآباء بأطفالهم ، والملك بمملكته . هذا النظام يستمد

ضرورية . وتكون العلل الممكنة والعلل الحرة *causes libres* حرة .

المبرهنة رقم ٣٧ (= ٢٩) :

(توجد غاية وراء الكائنات المفردة المنتهية) . (٧٥)

يقيم موران البرهان على هذه القضية على أساس ان كل كائن متناوٍ ، انما يتبع الغاية من وجوده . والكائن اللامتناهي هو الذي يوجد ، ويأمر الكائن المتناهي بان يتجه الى غاية ما (المبرهنتان رقم ٣٢ = ٢٤ ، ورقم ٣٦ = ٢٨) . فاذا لم تكن هذه الغاية موجودة وجودة حقيقياً *reellement* ، فسيكون دفع أو أمر الحكمة القصوى *la Sagesse supreme* للمخلوقات بدون جدوى أو بلا طائل .

المبرهنة رقم ٣٨ (= ٣٠) :

(ان الكائن اللامتناهي هو الغاية الأخيرة لكل الكائنات المتناهية) . (٧٦)

ويبرهن موران على صحة هذا القول بثلاث حجج أو براهين :

أ - فهو يذهب الى ان المتسلسلة اللامتناهية للغايات المتناهية لا يمكن قبولها ، والى ان الحكمة القصوى تقوم على استمرار ترتيب الغايات في متسلسلة لا متناهية ، يكفيها القول بأن الكائنات المتناهية لن تنتهي أبداً الى الغاية الأخيرة . وبما اننا نعرف استحالة الارتداد أو الرجوع *Regression* الى اللامتناهي ، فسيكون الميل نحو هدف أو غاية معينة أمراً غير معقول .

اسباسه - فيسبا يذهب موران - من الكائن اللامتناهي (المبرهنة رقم ٣٢ = ٢٤) ، الذي يطبع الغائية *im-prime la finalite* أو يغرسها في طبيعة الكائنات ويشاركها أو يسهم معها في إحداث النتيجة أو الأثر .

لكن ، بما ان الكمال الممنوح للمخلوقات يتحقق - بأكبر درجة ممكنة - في الخالق (البديية رقم ٨ = ٦ والمبرهنة رقم ٣) ، ومن ثم في الحكمة اللامتناهية بذاتها (المبرهنة رقم ٩ = ٧) ، فان هذا العالم ، وبالتالي ، جميع الكائنات المفردة ، خاضعة لحكمة الكائن اللامتناهي .

ج - أما الوجه الثالث ، فيتمثل في القول بأن الكائن اللامتناهي يخلق أو يوجد على نحو مستمر - بفعل إرادته - أو يحفظ ما هو متناوٍ (المبرهنة رقم ٣٠) . ففي الكائن اللامتناهي تتوحد الإرادة مع التدبر والتعقل *Sagess* (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) . وهذا التعقل والتدبر كامل بغير حدود أو تناوٍ : ونحن حين نقبل القول بوجود وفعالية الكائنات المتناهية ، فلا بد وان نقبل كذلك القول بميل هذه الكائنات الى تحقيق غاية معينة . اذن نفي الغائية يكون مساوياً لنفي الكمال الأنصفي في الكائن اللامتناهي . ولكي نتجنب هذه النتيجة الباطلة ، فمن الضروري ان نعترف بالحكمة *Providence*

ثانياً : أما الحكمة ، فتمثل عند موران في ثلاثة مظاهر مختلفة : فهي أولاً ترتب *Dispose* أو تضع الكائنات في المكان وفي النظام . وبعد ذلك فهي تحفظها . وأخيراً فهي تفرس فيها ميلاً نحو هدف معين . ويفضل هذه الحكمة ، تكون العلل الضرورية

اللامتناهي ، فان الكائنات العاقلة ستجته عن هذه الى ذلك . الا أن مثل هذه النتيجة لا يمكن قبولها .

وهكذا ، فالكائن اللامتناهي هو الغاية الأخيرة لكل الكائنات المتناهية

المبرهنة رقم ٣٩ :

(ان الله لا يخضع - في فعله - لقوانين الطبيعة ، لأن قدرته تتجاوزها وتعلو عليها بطريقة غير متناهية) . (٧٧)

وتقوم هذه المبرهنة على توضيح : الاستقلالية المطلقة . لسفعل الالهى active Divine وكذا تعاليه transcendence .

أما فيما يتعلق بالبرهان على الجزء الأول المتملق بالاستقلالية المطلقة للفعل الالهى ، فمؤاده ان القوانين الطبيعية لا تنشأ أو تحدث الا كائنا ، لا يمكن ان يخرج من العدم ، أو شيئاً معينا لا يمكن ان يوجد أو يحدث بواسطة شيء آخر : انما بواسطة علة قادرة على التأثير في هذا الوجود (البديية رقم ٢١) . والله هو القادر على ان يخرج من العدم (المبرهنة رقم ٣٥) كل ما يريد أو يشاء (المبرهنة رقم ٢٩) .

أما الجزء الثانى الخاص بتعالى الله والفعل الالهى ، فيتلخص عند سوران في أن القدرة أو الاستطاعة Puissance ترتبط ارتباطاً أساسياً بالكائن (البديية رقم ٩) .

وبما ان الله لا متناو في كينونه Son Etre (المبرهنة رقم ٣٨) ، فانه يكون لا متناهي كذلك في قدرته أو استطاعته ، في حين تكون طبيعة وقوة الكائن المتناهي متناهية (التعريف رقم ١٣ والبديية رقم ١٠) .

ب - ثم يناقش موران بعد ذلك إمكان أن يلعب الكائن المخلوق دور الغاية الأخيرة بالنسبة لجميع الاشياء المتناهية (المبرهنة رقم ٣٧) ، متنبها الى ان كلاً من الكائنات المخلوقة سيكون هو الغاية الأخيرة للآخر ، بالتبادل . وهذه نتيجة باطلة يرفضها الفلاسفة .

ج - وأخيراً ، يقيم موران حجته الثالثة على فكرة عدم الكفاية insuffisance ، سواء بالنسبة للكائنات المتناهية بصفة عامة ، أو بالنسبة للمخلوقات العاقلة على وجه الخصوص . فالكائنات الناقصة (أو غير الكاملة Imperfaits) تنجى الى الغاية الأخيرة كما لو كانت تسعى لاستيفاء كمالها ، ولا تتوقف عن سعيها الا حين تحقق ذلك الهدف ، لكن الكائن المتناهي - بوصفه دائم الحدوث - لن يكون مكثفاً بذاته (المبرهنة رقم ٣٠ = ٢٢) . ولا يمكن ، لسبب أقوى ، ان يكون مكثفياً أو مقتنعاً بعدم معقولية مطالب exigences الكائنات الأخرى ، ولا بعبوديتها Leur Servir للغاية الأخيرة .

وفي حالة المخلوقات العاقلة يذكر موران مبدئين لا يختلفان الا ظاهرياً :

أولهما : ان الكائنات العاقلة ، بما لديها من ذكاء وإرادة ، تترق ببطيئتها لمعرفة الحقيقة المطلقة la verite absolue ، ولحب الخير الأقصى والحقيقة المطلقة والخير الأقصى يتحققان في الكائن اللامتناهي . وعلى ذلك ، فالمخلوقات العاقلة تنجذب بطريقة دائرية الى الكائن اللامتناهي .

وثانيهما : ان المخلوقات العاقلة تتبع - على نحو ضرورى - الغاية الأخيرة ، لكن تجذب فيها إشباعاً كاملاً لرغبتها . فإذ لم تكن الغاية الأخيرة متوحدة مع

لكن بما أن الله هو الكامل ، فهو لا يفعل شيئاً .
متناقض ، ومن ثم فالله يستطيع أن يحدث أو لا يحدث
الممكنات التي لا تحمل فيها بينها تناقضاً .

ملحوظات على المنهج والبراهين

عند موران

- يمكن ، بعد هذا العرض السابق لبراهين موران ،
ذكر عدة ملحوظات تتعلق بالمنهج الرياضي الذي اتبعه
موران في هذه البراهين على وجود الله ، أو بالأحرى ،
على صحة معرفتنا بوجود الله . منها على سبيل المثال :

أولاً :

١ - كان موران من أوائل من استعملوا المنهج
الرياضي في البرهنة على موضوعات ميتافيزيقية ،
وخاصة ما يتعلق منها بوجود الله ، أو بتعبير أكثر دقة ،
المعرفة بوجوده . فبراهين موران تسبق زمناً (في عام
١٦٣٥) البراهين المماثلة عند فلاسفة وكتاب آخرين
مثل : ديكارت (عام ١٦٤١) ، وسيث ورد Seth
Ward (عام ١٦٥٢) ، وديركينيس Ignace
Der - Kennis (عام ١٦٥٥) ، وباروخ سبينوزا
Baruch Spinoza (١٦٦٣ ، ١٦٧٧) وليبنيز
Gottfried Leibniz (عام ١٦٦٦) وإيرهارد فايل
Erhard Weigel (١٦٧٨) وجوتفريد كلينجر Gott-
fried Klinger (عام ١٦٧٩) وغيرهم (٨١) .

الآن ذلك لا يعني أن موران لم يكن مسبقاً في هذا
الصد ، إذ كانت هناك محاولات من هذا القبيل ، نذكر
منها على وجه الخصوص الاستدلالات التي قام بها ،

وهكذا فإن قدرة الله واستطاعته تتجاوز ، بطريقة لا
متناهية ، تلك القدرة الخاصة بالطبيعة (المبرهنة رقم
١٣) .

ويضيف موران إلى هذا البرهان السابق ، شرحاً
يذهب فيه إلى أن الملحد Le athees ينكرون وجود
الله ، لكنهم يعترفون بوجود الطبيعة التي لا تستمد
مصدرها من أي كائن آخر وبالتالي ، سيكون هؤلاء
الفلاسفة - وخاصة من الطبيعيين - ملزمين بأن يصفوا
على الطبيعة صفات التثالي I,aseite (البديية رقم
٦) ، وبالتناهي (المبرهنة رقم ١٩) ، والقدرة
الكاملة (المبرهنة رقم ٩) .

ويرى موران أن هذا الرأي ساطل ويناقض الخبرة
والتجربة . لأن الطبيعة خاضعة - على نحو دقيق أو
صارم - لقوانين (٧٨) مثل : أنه لا يمكن أن يستمد
كائن من كائن آخر ، إلا بطريقة محددة تحديداً قاطعاً .
وهذه القوانين تحتاج إلى سيد ومشعر يفرضها (٧٩) .
هذا السيد وهذا المشعر هو الله .

المبرهنة رقم ٤٠ :

(أن الله ، بوصفه الأكثر قدرة ، قادر على أن يحقق
كل الممكنات ، التي لا تتضمن فيما بينها أي
تناقض) . (٨٠)

وفي هذه المبرهنة يوجز موران أو يلخص فكرة القدرة
الالهية بأنها تمثل القدرة الكاملة ، الأمر الذي يستلزم أن
يكون الله قادراً على تحقيق كل ما هو ممكن .

(٧٨) ويعتبر موران بهذا من دعاة الحتمية determinisme التي تقول بأن ظواهر الطبيعة إنما تخضع لقوانين ثابتة لا تتغير عنها .

(٧٩) وموران بهذا إذا يعبر عن موقف دعاة نظرية القانون القروض ، أي القوانين القروضة على الظواهر الطبيعية بواسطة الله .

Dieu, etant tout puissant, est capable de réaliser tous les possibles, qui n'impliquent en eux aucune contradiction. (٨٠)

Iwanicki, J. Morin et Les Demonstrations Mathematiques de l'existence de Dieu. p. 3.

(٨١)

وانقضابا التي ذكرها ريموند دي ليل Raymond de Lulle (١٢٣٥ - ١٣١٥) في كتاباته المختلفة ، وخاصة : « الفن الكبير » Ars Magna ، وغيره (٨٢)

ثانياً :

إن البراهين التي ساقها موران في هذا الصدد ، وخاصة في كتابه « إن الله موجود » Quod Deus Sit ، تعرضت للنقد من قبل بعض معاصريه مثل ديكارت وبييرنيه Francois Bernier . ولعل مثل هذا النقد هو الذي جعل موران يطور من برهانه في الطبعة الثانية من كتابه سالف الذكر ، وكذا في دراسته اللاحقة بعنوان « المعرفة الحقة بوجود الله » (٨٣)

لقد تصور ديكارت (أن موران يريد أن يبرهن - في البرهنة رقم (٢٣ = ١٦) - على أن الله موجود ، قبل أن يوضح عدم وجود ما يناقض هذه الفكرة) (٨٤) بحيث تكون بالتعبير الديكارتي فكرة واضحة متميزة . أما نقد بييرنيه فيدور أساساً حول مبرهنات موران ، والعلاقة المنطقية بينها ، وخاصة المبرهنات أرقام ١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، وكذا كيفية أو مدى لزوم البرهنة الأخيرة لما سبقها من مبرهنات وبلدييات . والمشاركة في منهج موران - كما يذهب بييرنيه - تتضح في ن موران قبل أن يبرهن على وجود الكائن اللا متناهي ، يتكلم عن طبيعته وعلاقته بالكائنات الأخرى المتناهية (٨٥) ، أو هو يتكلم عن ماهية الكائن اللامتناهي قبل أن يبرهن على وجوده (٨٦) . كما ينقد بييرنيه البرهنة رقم ١ ، والتي مؤداها

(أن الكائن اللامتناهي يكون ، بذاته ، هوكل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد) ، قائلاً إنها تنطري على تناقض لأنه يوحد بين اللامتناهي والمتناهي أو يجعلهما في هوية واحدة . (٨٧)

وبما هو جدير بالذكر في هذا الصدد ، أن مثل هذا النقد يمكن أن يكون صحيحاً لو كان موران قد جعل وجود الله موضع البرهان . فهذا ، كما ذكرنا آنفاً ، لم يكن مطروحاً للبرهان ، إنما هو يبرهن على صحة معرفتنا بوجود الله . فوجود الله ، وإن كان من المسلمات الأساسية عند موران ، إلا أنه لم يتم ذكره حتى في البلديات ، بل ما حتى تم ذكره في البرهان هي الصفات المتعلقة بطبيعته وعلاقته بالكائنات الأخرى ، وصفاته ، وأهمها صفات : اللاتناهي ، والوجود بالذات ، وإنه فعل محض .

ثالثاً :

إن تعريف موران للعدم neant بأنه غير موجود ، أو بأنه لا وجود له (في التعريف رقم ٥) ، إنما يجعل خلق العالم والأشياء أمراً ممكناً ، لأن الخلق هو إيجاد من لا شيء . أما لو كان العدم موجوداً أولاً وجود ، فلن يكون الإيجاد ، بما فيه من مفردات جزئية ، خلقاً ، بل سيكون انتقالاً من حالة وجودية (عدمية) الى حالة وجودية أخرى ، طالما أن العدم في هذه الحالة يكون له وجود ولا يكون مجرد لا شيء .

ومن الجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن موران - وإن كان يتكلم في موضوع يتعلق بالميثافيزيقا بالدرجة

(٨٢) المرجع السابق ، صفحة ١١٩ .

(٨٣) المرجع السابق ، صفحة ٨٥ .

(٨٤) المرجع السابق ، صفحة ٦١ .

(٨٥) المرجع السابق ، صفحة ٧٥ .

(٨٦) المرجع السابق ، صفحة ١٢٨ .

(٨٧) المرجع السابق ، الموضع نفسه .

بالقوة $etre\ potential$ ويربط بينه وبين الموجود بالقوة أو ما يمكن أن يوجد .
 إلا أنه يعود فيميز بينهما ، فلا يجعل الكينونة والوجود شيئا واحدا ، إنما يجعل الأولى سابقة على الثانية . ففي التعريف رقم ٢ يرى أن الكائن له أسبقية على الموجود ، لأن (الكائن هو ما يكون له وجود) أو يكون موجودا . ولقد عبر موران عن هذه الأسبقية بقوله في البداية رقم (٣ = ٢) إن (الشيء الواحد لا يوجد قبل أن يكون) .

خامسا :

إن إبراهيم موران تقوم على أساس عدة مبادئ :
 - بعضها مبادئ منطقية ، مثل : مبدأ الهوية (البداية رقم ١) ، ومبدأ عدم التناقض (البداية رقم ٢) ، ومبدأ الوسط المرفوع (البداية رقم ١) ،
 - وبعضها مبادئ فلسفية ، مثل : مبدأ السببية (البدايات أرقام ٦ - ١١ ، ١٧ ، ٢١ ، ٢٢) . ومن الملاحظ في هذا الصدد أن موران لا يكاد يستخدم فكرة السببية (بمعنى العلة الفاعلة) للتعبير عن رابطة تقسيم بين الكائنات المتناهية بعضها وبعضها الآخر ، بل بين الكائن اللامتناهي وبين الكائنات المتناهية ، أو بين الكائن والفعل الذي يقوم به .

ومثل مبدأ السبب الكافي ، الذي استخدمه للتعبير عن الغائية ، وغير ذلك .

سادسا :

من الطبيعي أن يقوم المنهج الرياضي على فكرة اللزوم $implication$ ، بمعنى أن القول بالمقدمات إنما يستلزم القول بالنتائج المترتبة عليها أو المبرهنات ، أي القضايا التي يتم البرهان عليها بناء على القول بتلك المقدمات .

الأولى ، وهو وجود الله وصحة معرفتنا بهذا الوجود - لم يجعل للعدم أي دور انطولوجي في ميتافيزيقاه . إنما جعله مرادفاً للشيء ، واللاشيء هو مجرد نفي أو سلب لمعنى الشيء أو المدلول . فهو حين يعرف العدم (في التعريف رقم ٥) بأنه ليس له أي وجود ، أو بأنه ما لا وجود له ، لا يقع في وهم أو خطأ تصور أن العدم حد موجب بذاته ، وبالتالي تكون له دلالة قائمة برأسها ، بل هو يفيض مضمونه بهذا التعريف ويحلل معناه ، متهيبا إلى أنه في حقيقته مجرد حد سالب ينفي معنى الوجود . لكنه ليس له في ذاته معنى قائم وحده ، بل يتحدد معناه بناء على معنى (وجود الشيء السلب أو النفي) .

وكان العدم عند موران - لو استخدمنا لغة الرياضيات أو المنطق - هو دالة الوجود . على اعتبار أن معناه يتحدد بناء على معنى الوجود وليس العكس .

رابعا :

إن تعريف موران للوجود $existence$ والموجود ، يقترب كثيرا من معنى الكينونة والكائن $etre$ ، لكنه مع ذلك يفرق بينهما ، الأمر الذي جعل التمييز بينهما في بعض خطوات البرهان غير كامل .

فهو في التعريف رقم ٣ مثلا ، لا يكاد يفرق بينهما ، بل يجعل من الكائن الفعلي والموجود الفعلي شيئا واحدا ، فيذهب إلى أن (الكائن الفعلي هو ما يوجد وجودا فعليا) . كما أنه يجعل التمييز بينهما أمرا غير واضح ، حين يجعل كلاً منهما موصوفاً إما بالفعل أو بالقوة . فهو في التعريف رقم ٢ يتكلم عن الوجود بالفعل أو بالقوة والإمكان . كما يتكلم في التعريف رقم ٣ عن الكائن الفعلي $etre\ actuel$ ويربط بينه وبين الموجود بالفعل . وفي التعريف رقم ٤ يتكلم عن الكائن

ومن الملاحظ أن اللزوم المنطقي قد لا يبدو واضحا في البرهان عند موران ، أو بين مقدماته ومبرهناته . إلا أن ذلك الأمر يمكن أن يتضح لو رتبنا البرهان بطريقة منطقية . وسنمثل لذلك بعدة نماذج من مبرهنات موران ، وذلك كما يلي :

- فالبرهان رقم ١ مثلا ، يمكن توضيح البرهان فيها عنده ، أو ترتيبه على النحو التالي :

إذا لم يكن (الكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد) ، لزم عن ذلك أن يكون اللامتناهي محدودا .

وبما أن الكائن اللامتناهي غير محدود (التعريف رقم ٥ = ٧)

اذن ، (فالكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد) (البرهنة رقم ١) .

ويمكن التعبير عن ذلك رمزيا كما يلي :

~ ق ~ ل . ل ~ ل : ~ ق : وذلك ما يعرف بقانون اللزوم العكسي . (٨٨)

- وفي البرهنة رقم ٢ ، يتم الاعتماد في البرهان على التعريف رقم ١٢ والبرهنة رقم ١ ، وذلك كما يلي :

الفعل المحض ، هو الكمال الذي يستبعد حالة القوة بالنسبة لشيء ما (التعريف رقم ١٢ = ١٠)

فالكائن اللامتناهي ، هو كل ما يكون موجودا بالفعل وكل ما يمكن أن يوجد . (البرهنة رقم ١)

فالكائن اللامتناهي ، يكون بالفعل ولا يكون بالقوة .

الفعل المحض هو ما يكون بالفعل ولا يكون بالقوة .

فالكائن اللامتناهي هو فعل محض (البرهنة رقم

٢) .

- وفي البرهنة رقم ٣ ، يتم الاعتماد على البرهنة رقم ٢ ، والتعريف رقم ٧ ، فضلا عن قانوني دي مورجن واللزوم العكسي ، وذلك كما يلي :

يتم توضيح صدق البرهنة ، بطريقة غير مباشرة ، وذلك بإظهار أنها من المستحيل أن تكذب ، والا وقعنا في تناقض مع البرهنة رقم ١ ، ورقم ٢ .

فلو كانت البرهنة رقم ٣ كاذبة ، أي :

إذا لم يكن (الكائن اللامتناهي فعلا غير متناه أو كل ما يوجد ويمكن أن يوجد) ، أي : (ق ٧ ل) كان معنى ذلك ، بناء على قانوني دي مورجن ، أن يكون من الكذب القول بأن (الكائن اللامتناهي فعل غير متناه) أي : ~ ق .

وأن يكون من الكذب أيضا القول بأن (الكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد ويمكن أن يوجد) . أي : ~ ل . وهذا ما نبرعه رمزيا بصيغة التكافؤ التالية :

~ (ق ل) ~ ق . ل (قانون دي مورجن في حالة نفي الفعل) أو صيغة اللزوم التالية :

~ (ق ٧ ل) : ~ : ~ ق . ل (٨٩)

لكن ~ ق تتناقض مع البرهنة رقم ٢ ، وكذلك تتناقض ~ ل مع البرهنة رقم ١ .

إذن من المستحيل القول بكذب ق وكذب ل معا . لكن كذب ق ، ل معا يكافئ كذب (ق ٧ ل) بناء على قانون دي مورجن ،

إذن فمن المستحيل كذب (ق ٧ ل) أيضا .

اذن فالبرهنة رقم ٣ يبنى أن تكون صادقة بناء على صدق البرهنتين ١ ، ٢ .

(٨٨) انظر كتابنا : أسس المنطق الرمزي ، صفحة ١٥٣ و صفحة ١٦٢ (كما تبين هذه الصيغة السابقة كذلك عن قياس استثنائي في حالة الالتباس بالنفي أو الوضع بالرفع) .
(٨٩) ملاحظ أن التناقض يعني التلازم أو اللزوم المتبادل بين الشرطين المتكافئين . انظر : حمزي اسلام ، أسس المنطق الرمزي ، ص ١٩٠ وما بعدها .

ويمكن التعبير عن ذلك رمزياً - باستخدام اللزوم -

كما يلي :

- نفترض ان (٧ ل) كاذبة .

∴ ∼ (٧ ل) (١)

∴ ∼ (٧ ل) : ∴ ∼ ق . ل (٢)

(الصيغة اللزومية لقانون دي مورجن)

∴ ∼ ق كاذبة (٣) بناء على المبرهنة رقم ٢

∴ ∼ ل كاذبة (٤) بناء على المبرهنة رقم ١

∴ ∼ (ق . ل) (٥) (من ٣ ، ٤)

- (٧ ل) صادقة (٦) بناء على قانون اللزوم

العكسي ، أو النفي بالنفي M.T. لرقم ٢ ورقم ٥ .

اذن فالمبرهنة صحيحة .

- وفي المبرهنة رقم ٦ ، يتم الاعتماد على المبرهنة رقم

١ ، والبدئية رقم ١٦ ، وعلى مبدأ الهوية ومدى تعبيره

عن علاقة متعدية . وذلك كما يلي :

إذا كان (الكائن اللامتناهي هو كل ما يكون موجودا

وكل ما يمكن ان يوجد) . (المبرهنة رقم ١)

فانه يلزم عن ذلك :

(لو كان أ هو اللامتناهي ، فانه يكون كل ما هو

موجود وكل ما يمكن أن يوجد)

وانه (لو كان ب هو اللامتناهي ، فانه يكون كل ما

هو موجود وكل ما يمكن أن يوجد)

وعلى ذلك لن تكون أ مختلفة عن ب بل تكون هي

هي نفسها اللامتناهي .

اذن لا يوجد كائنان لا متناهيان ، بل كائن لا متناو

واحد .

وهذا ما يمكن التعبير عنه رمزياً كما يلي :

∴ أ = ج . ب = ح : ∴ أ = ب (البدئية

رقم ١٦) (١٢)

(٩٠) ومعارضة الهوية = ، في النطق لا تعني التساوي الحسابي ، بل تعني الهوية . فالصيغة س = ح لا تعني أن س تساوي ح رمزياً أو كياً ، إلا تعني أن س هي نفسها ح .

TVT

صَدْرُ حَدِيثًا

كيف استطاع الغرب - أوروبا ثم أمريكا الشمالية - أن يهرب من الجوع والضيقة إلى النمو الاقتصادي المستمر والرخاء ؟ لماذا حدث التصنيع في الغرب أولاً ؟ لماذا سبق الغرب العالم ؟ لا تزال هذه الأسئلة تثير الكثير من الجدل .

يتناول المؤلفان في هذا الكتاب تطور تاريخ الغرب في العصور الوسطى حتى وقتنا هذا . ويدافعان عن وجهة نظر تقول بأن غنى الغرب ورخاءه غير المسبوقين يرجعان إلى سقوط القيود السياسية والدينية ، حيث سمح هذا السقوط للمشروعات الصغيرة أن تمارس اختياراتها الخاصة بالنسبة للتجديد والابتكار سواء في المجال التقني أو التنظيمي ، أو في التوسع في التجارة ، الأمر الذي أدى إلى تنمية اقتصادية سريعة .

إن الأفكار الرئيسية في تفسير العلاقة التبادلية المركبة بين العلم والتكنولوجيا والسوق تتمثل في الاستقلالية والتجربة والتنوع .



يذكر الكتاب في المقدمة أن الغرب شهد أولى فترات نموه وتقدمه الاقتصادي في عصر الامبراطورية الرومانية عندما كانت إنجلترا وفرنسا وأسبانيا مستعمرات رومانية . وعندما بدأت الامبراطورية الرومانية في الانحلال بعد القرن الخامس دخل الغرب فترة من العصور المظلمة Dark Ages سادها التأخر الاقتصادي نحو خمسة قرون .

كيف اغتنى الغرب التحول الاقتصادي للعالم الصناعي *

تأليف : ناثان روزنبرج ، ل . بيردزلك **
عرض وتحليل : الفونس عزيز ***

Nathan Rosenberg & L. E. Bridzell, How the West Grew Rich — The Economic Transformation of the Industrial World. Published by I.B. Tauris & Co. Ltd., London, 1986.

●● ناثان روزنبرج اقتصادي ومتخصص بارز في تاريخ التكنولوجيا بجامعة ستانفورد ل . بيردزلك باحث في الدراسات القارية
●●● أستاذ بمعهد التخطيط القومي بالقاهرة - دسار حالياً إلى منتدى العاد الثالث - مكتب الشرق الأوسط بالقاهرة

القرارات الاقتصادية وتحتمل الربح أو الخسارة المترتبة على القرارات المتخذة . إن تحميل المشروع مسؤولية اتخاذ القرارات الاقتصادية كان أساسيا في دفع عجلة التجديد والابتكار .

ولقد ترتب على توزيع السلطة في اتخاذ القرارات الاقتصادية بشكل عام ، وقرارات التجديد والابتكار بشكل خاص ، ظهور الأسواق التي أصبحت مؤسسات لحل التناقضات في المصالح بين المشروعات والعاملين والمستهلكين . ولم يقتصر دور الأسواق على تحديد الأسعار وتخصيص الموارد ، وإنما صار لها دور أساسي في عملية التجديد والابتكار . وصار معيار نجاح أو فشل التجديد والابتكار هو مدى استجابة السوق ، الأمر الذي أدى إلى أن تصبح المنافسة عنصرا أساسيا في التجديد والابتكار .

أشار الكتاب أيضا في المقدمة إلى أنه في القرون الأولى لنمو الغرب كانت المشروعات تطوّر فنونها الإنتاجية الخاصة بها . ولكن منذ أوائل القرن التاسع عشر بدأ العلم يتطور بعيدا عن الصناعة ، وأخذ إسهام العلم في تطوير التكنولوجيا الصناعية يزداد تدريجيا طوال القرن المذكور . ثم في نهاية ذلك القرن وأوائل القرن العشرين بدأت تظهر معالم للبحوث التكنولوجية تلعب دورها كحلقة وصل بين العلم والصناعة . ولقد كان لهذا التطور أثر كبير في دفع عجلة النمو الاقتصادي من خلال نمو وتراكم المعرفة العلمية .

يذكر المؤلفان في الفصل الثاني وعنوانه « نقطة البدء : العصور الوسطى » أن القرن الخامس عشر كان بداية الطريق إلى الثروة حيث بدأت أوروبا تتجاوز المجتمع الذي تحكمه التقاليد والذي ليس له أي استراتيجة أو حسابات والذي يستند نظامه السياسي والاقتصادي - سواء تمثل في الإقطاع أو الثقافات الطائفية

ثم بدأ الغرب في القرن العاشر فترة من التقدم الاقتصادي ، حيث اتسمت هذه الفترة بزيادة عدد السكان ونمو الزراعة وزيادة عدد المدن ، ويتقدم في فنون الحرب والمعمار والنقل والزراعة .

ويذكر المؤلفان في المقدمة أن نمو أوروبا الشمالية في الفترة من القرن العاشر حتى القرن الرابع عشر كان في الأساس تراكميا مصدره الزيادة السكانية وتراكم رأس المال ، بمعنى أنه لم يكن لعامل التجديد والابتكار دور بعد في دفع عجلة النمو الاقتصادي . ولكن بمرور الوقت بدأ يظهر عامل التجديد والابتكار كعامل له أهميته في النمو الاقتصادي ، حيث أنه مع النمو الاقتصادي وزيادة تراكم رأس المال وإلحاق على التعليم ونمو الخبرات والمهارات ، تطور النظام الاقتصادي في الغرب بظهور عناصر ومكونات جديدة مثل الشركات والأسواق والمنافسة ، وكلها لعبت دورا هاما في إبراز أهمية التجديد والابتكار كأحد العوامل الحاكمة للنمو الاقتصادي .

في حوالي منتصف القرن التاسع عشر حصلت المشروعات على حقوق معينة أمكن بموجبها اتخاذ قرارات كانت من قبل من اختصاص السلطات الدينية والسياسية فقط . ولقد أرست أربعة من هذه الحقوق أسس مرحلة النمو الاقتصادي المبني على التجديد والابتكار ، هذه الحقوق هي : حق الأفراد في إنشاء المشروعات ، حق المشروعات في الحصول على السلع وبيعها ، حق المشروعات في إضافة أوجه نشاطات جديدة أو التحول لأوجه نشاطات أخرى ، وحق المشروعات في ملكية أصولها وأنه ليس للسلطات السياسية حق مصادرتها ؛ وإنما لها فقط حق فرض الضرائب وبمعدلات محددة ومعروفة .

واستمر تطور المشروع الاقتصادي فصار وحدة تتخذ

وفي الفصل الثالث وعنوانه « نمو التجارة حتى عام ١٧٥٠ » أشار الكتاب إلى أن الفترة بين منتصف القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر كانت تمثل عصر نمو التجارة . خلال هذه الفترة ثبت الغرب أقدمه في الهند وقضى على مدنيتي الأزتك Aztec والينكا Inca في أمريكا ، واستعمر كلا من أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية . وباختصار وضع الغرب نفسه على طريق السيطرة الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية قبل أن يبدأ عصر المصانع اليدوية بفترة .

ولقد ساعد على نمو التجارة تطور وسائل النقل البحري التي ساعدت الغرب وقتلت على الوصول إلى الأمريكتين وآسيا .

وقد كان نمو التجارة الذي حدث بعد القرن الخامس عشر كميًا يعكس نموًا في حجم التجارة ، ونوعيًا يعكس التحول في نمط التبادل المبني على العادات والعرف إلى التبادل المبني على الأسعار المحددة من خلال التفاوض بين المشتريين والبائعين .

ينتقل المؤلفان إلى مناقشة ظهور الأسواق وغوها وأسباب هذا النمو ، ويوافقان على ما ذكره كارل ماركس وفريدريك إنجلز في « البيان الشيوعي » الصادر في عام ١٨٤٨ و Communist Manifesto of 1848 ، من أن طموح الطبقة الوسطى الصناعية (البورجوازية الصاعدة وقتئذ) كان عاملاً أساسياً في نمو الأسواق خاصة وأن الاكتشافات الجغرافية والوصول إلى الأمريكتين وأسواق الهند الشرقية والصين أعطت للصناعة دفعة قوية . ولكن يضيف المؤلفان عاملاً آخر هو انتهاز الفئات الحاكمة الفرصة للحصول على مزيد من الضرائب على التجارة فيما وراء البحار .

- إلى سطوة رب العائلة أو القبيلة . والذي فيه كانت القيادة السياسية والاقتصادية واحدة .

وكان قد بدأ ينمو في داخل أحشاء هذا المجتمع نظام جديد حيث بدأت تبدو ملامح التعددية السياسية كظاهرة جديدة نجمت عن فشل خلفاء شارلمان في تأسيس سلطة سياسية موحدة في أوروبا الغربية . ولقد أدى التفكك النهائي للسلطة السياسية ووقوعها في أيدي « البارونات » المحليين إلى تهيئة الأوضاع المناسبة لممارسة أشكالي وطرق جديدة للتجارة والصراع والحرب ، ولقد صاحب هذا نشوء وتطور المدن ، وأصبح بعضها وحدات مستقلة خارج النظام الإقطاعي وكان أن تمت التجارة وظهرت طبقة التجار . وصاحب أيضاً نمو المدن والتجارة تقدم في المعمار والموسيقى والفنون والآداب والحرف وشئون الحرب .

كذلك أدت التغييرات في تكنولوجيا الحرب إلى نقل السلطة السياسية من أيدي الإقطاعيين إلى السياسيين ورجال الحاشية ، وفقد الإقطاع معظم نفوذه السياسي . وفي خلال فترة قرنين من الزمان (القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر) أفسح التنظيم الإقطاعي للزراعة - المؤسس على أساس مقايضة العمل بالأرض - الطريق لزراعة قامت على التعامل النقدي والحيازات الصغيرة . وتم استسلام الإقطاع لنظام اقتصادي جديد اتسم بالتجارة النقدية وليس بالمقايضة .

وترتب أيضاً على التطورات السابقة الذكر نقص مستمر في نسبة السكان التي احتاجتها الزراعة ، وارتفاع مستمر في نسبة السكان الذين عاشوا في المدن . وأصبحت بعض المدن مراكز رئيسية للتجارة ، وكان من أهمها فينيسيا وجنوه وفلورنسا .

كذلك أبرز المؤلفان أثر النمو السكاني في أوروبا الغربية على نمو التجارة ، وأيضا أثر نمو التجارة على قيام طبقة التجار .

وبحلول عام ١٧٥٠ يمكن القول بأن نمو التجارة كان قد ارتقى بمستوى الرفاهية الاقتصادية من خلال الوصول إلى درجة أعلى من التخصص الذي بدوره أدى إلى زيادة التبادل الذي أفاد كل الأطراف المشتركة فيه . أيضا كان هناك تحسن في طرق الإنتاج الفنية في كل من الزراعة والحرف . وفي إنجلترا وفرنسا أدى التغير في الزراعة للسيد الإقطاعي إلى الزراعة على أساس الحيازات الفردية للفلاحين إلى زيادة حجم الغذاء . إن بناء مجتمع حضري جديد على أنقاض المجتمع الريفي القائم في ذلك الوقت بدأ عملية تأخذ مجراها قبل الثورة الصناعية .

ولقد شهد منتصف القرن الثامن عشر بداية الصناعة اليدوية ، وفي هذه المرحلة تطورت في أوروبا الرأسمالية التجارية كنظام اقتصادي خلف الإقطاع . ذلك أن تطور أساليب الزراعة خلق عمالا زراعيين لا يملكون أرضا يحتاجون إلى عمل يديل آخر .

ويوضح الفصل الرابع وعنوانه « تطور مؤسسات مواتية لنمو التجارة » أن التوسع في التجارة تطلب قيام ترتيبات وأوضاع تنظيمية جديدة . من أولى هذه الترتيبات قيام مجموعة متكاملة من القوانين التجارية والمحاكم التجارية والمحامين والقضاة ، ذلك أن كبر حجم الصفقات التجارية وطول مدد تنفيذها وخاصة بالنسبة للتجارة فيها وراء البحار التي قد تستغرق ستة شهور أو سنة أو أكثر تحمل معها تزايد عنصر المخاطرة الأمر الذي يتطلب وجود قوانين ومؤسبات قانونية تلزم الأطراف المتبادلة باحترام تنفيذ العقود التجارية .

كذلك صاحب نمو التجارة تطور نظام للتمويل قصير الأجل تمثل في استخدام الحوالات والكمبيالات المالية . ومع التوسع في استخدام هذه الكمبيالات تطور الأمر بحيث بدأ التجار الأقل شهرة في إيداع أرصدة لدى تجار أكبر وأكثر شهرة مما مكّنهم من تمويل مدفوعاتهم التجارية بكمبيالات مسحوبة على التجار الأكثر شهرة مقابل سعر خصم (وذلك بالرغم من تحريم الربا) والأمر الذي تطور تدريجيا إلى قيام نظام السودائع المصرفية . إن نظام التأمين ضد المخاطر البحرية كان نظاما قديما معروفا لدى اليونانيين القدماء ، وكان معروفا أيضا في إيطاليا في أواخر القرن الثاني عشر . ومع نمو التجارة فيها وراء البحار ظهرت أسواق التأمين البحري في إيطاليا وأمستردام ولندن . وصار هناك فصل بين مخاطر التجارة ومخاطر السفر والنقل البحري مما كان له أكبر الأثر في نمو التجارة فيها وراء البحار . وتجدر الإشارة إلى ظهور التأمين البحري « اللويدز » (Lloyds) في أواخر القرن السابع عشر . أيضا من الترتيبات التنظيمية الهامة التي ساعدت على نمو التجارة إقرار حق الملكية الفردية مع ضمان عدم المصادرة . ولقد تضمنت وثيقة « الماجنا كارتا Magna Carta » في إنجلترا هذا الحق . وفي هذا المضمار سبق أنجلترا جاراتها الأوروبية الأخرى . وقد استبدل حق المصادرة بحق فرض الضرائب بشكل منتظم ، بحيث تفرض الضرائب بمعدلات معروفة وفي أوقات محددة ، وبحيث يمكن للتجار الوصول إلى الربح الصافي المتوقع ، الأمر الذي كان له أثره الهام في التوسع التجاري . كذلك من الترتيبات التنظيمية الهامة ، ذلك التطور الذي حدث خلال القرن السابع عشر وتمثل في قيام أشكال تنظيمية اقتصادية (مشروعات تجارية) لا تقوم على القرابة العائلية قادرة على ممارسة النشاط التجاري الذي يتعدى حجبا معيناً والذي يمكن للفرد بمفرده أو للتنظيم العائلي

وصارت المصانع تقام حيث توجد مصادر المياه أو الفحم ، وكذلك قرب أسواق المستهلكين أو مصادر المواد الخام أو وسائل النقل . وكان المبدأ الحاكم في هذا الصدد هو استخدام الشكل والموقع وحجم الإنتاج الأكثر اقتصادا .

ولقد تمثل التغير الأكثر أهمية في التنظيم الاقتصادي في التحقق من أن العمل الأهم للمشروع الصناعي ليس مجرد تشغيل المصنع بكفاءة وإنما خلق أو اكتشاف تغييرات في المنتج ، الإنتاج ، المواد الأولية ، التوزيع ، أو التنظيم ، التي تؤدي إلى زيادة الهامش بين التكلفة والعائد . وهكذا أصبح هناك تمييز بين مفهوم المشروع ومفهوم المصنع والصناعة .

يذكر المؤلفان أيضا أنه حتى نهاية عصر الإقطاع كانت الأجور وشروط التعاقد الأخرى للعمل تحددها النقابة الطائفية والعرف والقانون . ولكن بحلول عام ١٨٨٠ تقريبا كان قد تم التحول إلى علاقات السوق ، الأمر الذي أدى إلى أن شروط التعاقد أصبحت تحددها عوامل العرض والطلب ، وأصبحت الأسواق وعلاقات السوق سمة أساسية للاقتصاديات الحديثة .

يشير المؤلفان أيضا إلى أن عملية التحضر urbanization شطت خطوات سريعة بفعل التقدم في طرق الإنتاج الفنية في الزراعة مما أدى إلى نقص الطلب على العمالة الزراعية من ناحية ، وبفعل قيام المصانع التي أمكن توظيف العمال غير المهرة فيها من ناحية أخرى .

يبرز المؤلفان نقطة هامة تتصل بآثار قيام نظام المصنع على تغيير العلاقة بين العمل والعائد . إن الشكل التقليدي السابق على تطور قيام نظام المصنع كان يتمثل في قيام الحرفي أو الصانع بإحضار المواد الخام ومحوها

الذي يقوم على القرابة أن يمارسه . ولقد اقتضى قيام مشروعات تجارية كبيرة استخدام أسلوب لتنظيم حسابات المشروع ولعرفة الأصول والخصوم وحجم الائتمان ، فكان أن استحدثت نظام إمساك الدفاتر واتباع طريقة القيد المزدوج .

ويشير الفصل أخيرا إلى أن نمو التجارة خلق ظروفًا جديدة وضعت كل شخص تقريبا في وضع ثنائي مدين ودائن ، الأمر الذي يتطلب قيام نظام أخلاقي يقوم على « التعامل الأمين » واحترام التعهدات والالتزامات « و » الالتزام بالتوقيت « وربما يكون الإصلاح البروتستانتي قد أقام نظاما أخلاقيا أكثر ملاءمة للنمو الاقتصادي من تعاليم الكاثوليكية .

ويتناول الفصل الخامس « تطور الصناعة : ١٧٥٠ - ١٨٨٠ » . يذكر المؤلفان أنه حتى منتصف القرن الثامن عشر كان لا يزال هناك النقابات الطائفية والحرفيون الذين يتمسكون بطرق الإنتاج القديمة ويقاومون طرق الإنتاج الجديدة . ولكن بحلول عام ١٨٨٠ كانت قد انتهت صورة الحرفي الماهر وحل محله صورة الصانع كمنظم يحاول أن يخلق عالما جديدا .

ويذكر المؤلفان أنه خلال الفترة ١٧٥٠ - ١٨٨٠ حدث تطوران فنيان هامان ، تمثل التطور الفني الأول في الزيادة الكبيرة في استخدام البخار كمصدر قوى في الإنتاج وفي النقل البري والبحري . ففي صناعات الحديد والنسيج استخدمت الطاقة المولدة من الفحم باستخدام الماكينات التي تعمل بقوة البخار . أما التطور الفني الثاني فكان إحلال الحديد والصلب محل الخشب . كما حدث خلال الفترة المذكورة تطور تنظيمي هام تمثل في التحول من ورشة الصانع إلى المصنع ، والأمر الذي ترتب عليه انفصال مكان العمل عن مكان الإقامة (السكن) .

وفي العقود الأولى من القرن التاسع عشر تراجعت أهمية الشركات التجارية وظهر شكل آخر من الشركات وهي «شركات الامتياز» التي حصلت على حق امتياز من الحكومات في مجالات متعددة مثل بناء الكبارى ومد الجسور والطرق . وفي العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر امتد نشاط هذه الشركات إلى مجالات أخرى تتصل بالمنافع العامة مثل الغاز والمياه والكهرباء والتليفونات . ولم تكن هذه الشركات بالضرورة احتكارات ، ولو أن كثيرا منها كان كذلك في نظر القانون أو في الواقع .

وهناك نوع ثالث من الشركات المساهمة وهي شركات الأعمال الحديثة التي طورها التجار الإنجليز منذ القرن السابع عشر . ولاتعتبر الشركات التجارية الصادر بإنشائها قانون برلمان أو شركات الامتياز أسلاف شركات الأعمال الحديثة . وتنتم هذه الشركات بأن أسهمها قابلة للتحويل ، كما أن حائزي الأسهم ليس لهم حق العمل كوكلاء لبعضهم البعض ، إذ أن مديري الشركة فقط لهم حق الإدارة ولقد تمثل أهم عيوب هذه الشركات في بادئ الأمر في أن حامل الأسهم يتحملون مسئولية غير محدودة إزاء ديون الشركة .

ولقد كانت هناك محاولات لاعاققة تقدم الشركات المساهمة ، من أهمها صدور قانون Bubble Act في عام ١٧٢٠ الذي نظر إلى هذه الشركات باعتبارها أمرا مقلقا . ولكن في عام ١٨٢٥ ألغى هذا القانون (أى بعد حوالى ٥٠ عاما من نشر آدم سميث لكتابه ثروة الأمم) .

ولتدعيم وضع الشركات المساهمة صدر في إنجلترا في عام ١٨٣٤ قانون أصبح بموجبه الشركات المساهمة هيئات لها شخصية قانونية . وفي عام ١٨٥٦ وافق البرلمان الإنجليزي على أن تصبح مسئولية حامل الأسهم

بنفسه إلى منتج نهائي ثم يسوقها بنفسه ، وبالتالي كانت الصلة بين جهد العامل وقيمة المنتج وعائد العامل قوية وواضحة . ولكن مع إدخال نظام تقسيم العمل داخل المصنع صارت العلاقة جماعية وليست فردية . وأصبح ناتج جهد العامل مجرد مساهمة في قيمة المنتج النهائي اندمجت مع مساهمات العمال الآخرين ، فأصبح ناتج العامل الفردي غير ظاهر ، وبالتالي لم يعد هناك صلة ظاهرة مع قيمة المنتج النهائي ، الأمر الذي لم يترك مجالا لإمكانية الربط بين الجهد والعائد (الأجر) .

ولكن في ظل المعرفة الحالية « سيكولوجية الجماعة group psychology » يمكن تصور أن العلاقات الجماعية بين العمل ونوعية وقيمة المنتج وعائد العمل تكون أكثر رضا وإرتياحا من العلاقات الفردية . وهناك شك قليل اليوم في أن جماعية العلاقة بين العامل والناتج تعد تكلفة تحسب في الجانب المدين في تقييم نظام المصنع .

وفي الفصل السادس يناقش المؤلفان موضوع « تنوع التنظيم : الشركة المساهمة » من حيث تطور الأشكال المتعددة للشركات المساهمة وخاصة شركات الأعمال .

مع بداية القرن السادس عشر منحت إنجلترا وفرنسا وهولندا تصاريح بمرسوم لإنشاء شركات مساهمة لممارسة النشاط التجارى . ولم يكن التمييز بين التجارة والسياسة واضحا في ذلك الوقت ، والمثل المعروف في هذا الصدد دور شركة الهند الشرقية التي تأسست عام ١٦٠٠ ، هذا النوع من الشركات استخدم أيضا لأغراض استعمارية ، فمثلا شركة فرجينيا وشركة خليج ماساتشوستس وشركة خليج هدسون تذكرنا بأن بعض المستعمرات الأمريكية أقامتها جماعات نظمت كشركات صدر بإنشائها قانون من البرلمان .

المؤلفان مثلا أن عدد الماكينات البخارية المستخدمة في الصناعة قد تضاعف ما بين ١٨٦٠ ، ١٨٨٠ . ثم تضاعف العدد مرة أخرى ما بين ١٨٨٠ ، ١٨٩٠ . كذلك حدث تقدم في إحلال القوى الكهربائية محل القوى الميكانيكية مما ساعد على إقامة مصانع أكبر . أيضا حدث تطور في استخدام مآكينات الاحتراق الداخلي والتي يعد اختراعها بمثابة بذرة الثورة الصناعية الثانية ، حيث مهدت لصناعة السيارات والطائرات . كذلك حدثت ثورة في الاتصالات إثر اختراع ماركوني لجهاز الارسل .

وباختصار زادت الولايات المتحدة من طاقاتها الصناعية في الفترة ١٨٨٠ - ١٩٩٠ وطورت كثيرا من الطرق التكنولوجية المستخدمة بما يتطلب قيام مشروعات ذات حجم أكبر . ولكن كانت هناك صعوبات في الحصول على رأس المال المطلوب . لذلك كانت هناك حاجة ماسة لأشكال تنظيمية جديدة من المشروعات لديها قدرة أفضل على جذب رؤوس الأموال وتضمن للمستثمرين أرباحا أكبر ودرجة مخاطرة أقل . هذه الأشكال التنظيمية شملت الشركات المساهمة والاتحادات الاحتكارية (trusts) والاندماجات (mergers) وهذا الشكل التنظيمي الأخير ظهر بعد عام ١٨٩٤ ، وبلغ عدد الاندماجات أقصى حد له في عام ١٩٠٠ أو ١٩٠١ .

وعن أسواق الأوراق المالية يذكر المؤلفان أن النشأة الأولى لها كانت في إيطاليا وفرنسا وأستراليا وألمانيا وكان ذلك في القرن الخامس عشر . وتطورت بعض الشيء في امستردام في بداية القرن السابع عشر . ثم تكونت سوق لندن للأوراق المالية في عام ١٧٧٣ ، وسوق نيويورك في عام ١٧٩٢ . ولقد زاد كثيرا عدد أسواق

في الشركة المساهمة إزاء ديون الشركة مسئولية محدودة . ويذكر المؤلفان أن الولايات المتحدة كانت قد سبقت إنجلترا في اقرار المسئولية المحدودة لحاصل الأسهم في الشركة المساهمة ، إذ تم ذلك على الأقل في نيويورك في أوائل القرن التاسع عشر .

وفي العقدتين الأخيرين من القرن التاسع عشر ، كانت أسواق السندات المالية ، على الأقل في الولايات المتحدة ، مفتوحة للشركات المساهمة الصناعية ، الأمر الذي ساعد على تكوين شركات ذات حجم ضخم .

وبخلاصة القول أنه في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر غلب الشكل التنظيمي للشركة المساهمة كثير من المجالات ، وأصبح قانون الشركات المساهمة بمثابة لإطار القانوني لمقابلة الاحتياجات التنظيمية لمشروعات القرن التاسع عشر .

ويتناول الفصل السابع موضوعات التكنولوجيا والاتحادات الاحتكارية وسوق الأوراق المالية .

في ثمانينات القرن التاسع عشر شهد اقتصاد الولايات المتحدة تغييرات هامة إذ بدأت الصناعة تسهم في الناتج المحلي الأمريكي بنسبة أكبر من إسهام الزراعة وأصبح الاقتصاد الأمريكي اقتصادا صناعيا في المحل الأول ، ولم تعد الولايات المتحدة اقتصاديا مستعمرة للعالم القديم .

شهدت الولايات المتحدة في الفترة التي تلت الحرب الأهلية الأمريكية عددا من التطورات التكنولوجية الهامة كان لها أثر بالغ في تخفيض تكاليف الانتاج والأسعار ، فمثلا انخفض الرقم القياسي لأسعار الجملة من ١٠٠ في عام ١٨٨٠ إلى ٨٢ في عام ١٨٩٠ .

وللاستدلال على التطورات التكنولوجية يذكر

الأوراق المالية في الولايات المتحدة في الفترة ١٨٦٠ - ١٩٣٠ حيث أنشئت نحو ٢٥٠ سوقاً مالية محلية .

وفي ذلك الوقت كانت سمعة الأوراق المالية غير طيبة عند المستثمرين المغلاء . ولقد سبقت إنجلترا الولايات المتحدة في تطوير أسواق الأوراق المالية للشركات الصناعية الأمر الذي ساعد الشركات الصناعية الانجليزية في الحصول على رؤوس الأموال اللازمة لتمويل التوسع الصناعي عندما حدثت تطورات تكنولوجية ترتب عليها طفرة كبرى في حجم الصناعة ، بينما لم تنح مثل هذه الفرصة للشركات الأمريكية ، الأمر الذي دعاها إلى الاعتماد في التمويل على الاتصالات مع الأشخاص الأغنياء أو البنوك . ويذكر المؤلفان أن البعض يرى أن هذا الوضع كان أحد الأسباب الهامة التي دفعت بحركة الاندماجات بين الشركات الصناعية الأمريكية بشكل أسرع من حركة الاندماجات بين الشركات الانجليزية .

ويسأل المؤلفان لماذا أخذ المستثمرون وقتاً طويلاً لاكتشاف مزايا أسواق الأوراق المالية . في نظرهما أن الإجابة المحتملة هي أن معظم المشروعات الصناعية في القرن التاسع عشر كانت صغيرة الحجم وليس في استطاعتها إصدار أسهم وسندات يجرى تداولها في سوق مالية نشيطة . إن ظهور الشركات الأكبر حجماً كان يجب أن يسبق عملية إصدار أسهم وسندات تطرح للتداول في أسواق الأوراق المالية وهكذا فإنه لا يثير الدهشة تماماً أن الانحياز الواسع النطاق للأوراق المالية الصناعية الأمريكية إنما ترجع أصوله إلى الانحياز في الأوراق المالية التي أصدرتها الترسات (الاتحادات الاحتكارية) في ثمانينات القرن التاسع عشر .

ويذكر المؤلفان أنه مع بداية خريف ١٨٩٧ فإن حركة الاندماجات بين الشركات التي جاءت في أعقاب

فترة الكساد (١٨٩٣ - ١٨٩٧) أكملت تحول معظم الصناعات الأمريكية إلى شركات مساهمة ذات أسهم مسجلة في أسواق الأوراق المالية .

إن طرح الأوراق المالية للتداول في الأسواق المالية كان يعد نوعاً من التأمين ضد مخاطر الاستثمار طويل الأجل . إن الشركة ذات الأسهم القابلة للتحويل تحول مخاطر الأجل الطويل المصاحب لاستثمار حجم كبير من رأس المال ، حيث أن أسهم الشركات المتداولة في أسواق الأوراق المالية يمكن أن تباع بالأسعار المعلنة ، غالباً ، يومياً . وهكذا فإن حامل الأسهم يمكنهم إذا أرادوا ألا يرتبطوا بالشركة طوال فترة نشاطها .

كذلك فإن حامل الأسهم في شركة يستطيعون أن يجدوا من مخاطر انخفاض أسعارها بأن يستثمروا أموالهم أيضاً في شراء أسهم شركات متعددة مختلفة .

وفي الفصل الثامن وعنوانه الصلة بين العلم والثروة يناقش الكتاب العلاقة بين العلم والتكنولوجيا الصناعية وثروة الغرب .

يذكر المؤلفان أن كلا من العلم والتكنولوجيا في الغرب له مجراه المستقل وإن كان لهما ارتباط ببعضهما البعض هنا وهناك .

وفي عام ١٦٠٠ تقريباً ، في وقت جاليليو ، كان الغرب متفوقاً على المجتمعات الأخرى في الدراسة المنتظمة للظواهر الطبيعية- أي العلم - يقوم بها دارسون متخصصون . ومنذ ذلك التاريخ والفجوة تتسع . ولكن ثروة الغرب لم تتقدم بوضوح عن الثروة في العصور السابقة أو في الاقتصاديات الأخرى إلا بعد نحو ١٥٠ أو ٢٠٠ عاماً أخرى . إنه من الواضح أن حلقات الربط بين النمو الاقتصادي والتفوق في العلم ليست قصيرة وبسيطة .

يسبق لها مثل للاستفادة منها في التطبيق العملي . ويرجع هذا الإنجاز جزئيا إلى نبوغ وعبقريه العلماء في الغرب ، وجزئيا إلى القبول على الطرق التجريبية التي جعلت التفسيرات قريبة من الحقيقة . ثانيا عبر الغرب الفجوة التقليدية بين العلم والتطبيق الاقتصادي وترجموا التفسيرات العلمية إلى ثمرات اقتصادية .

ولكي يعبر الغرب الفجوة طور ما يمكن أن يصل إلى نظام للتجديد والابتداع والابتكار ، أولا على مستوى الشركة ثم ثانيا على مستوى الاقتصاد القومي ككل . ولقد كان للجسر الذي جبر عليه الغرب الفجوة طرفان ، الأول كان معامل البحوث الصناعية التي أقيمت لوضع المعرفة والطرق العلمية في التطبيق على المشاكل التجارية ، والثاني كان المستهلك الذي يشترى ويستخدم المنتج (أو المعرفة) الذي تجسد فيه المعرفة العلمية . فالغرب كان فريدا في الربط بين وظائف التصنيع والتسويق في شركات الأعمال التقليدية والمراكز العلمية تحت إدارة مشتركة وأهداف ودوافع مشتركة .

هذا الربط كان لديه فرصة كبيرة لإظهار قدراته الكبيرة كأداة للنمو. لقد أثبت أنه طريقة فعالة للتعرف على المواقف الجديدة حيث يمكن أن يكون العلم ذا قيمة للمستهلكين ، والاستفادة منهم . إن الربط والجمع بين العلماء والمديرين في مشروع مشترك يطور كثيرا التعرف على إمكانيات التغيير وتحقيض مخاطره وزيادة العائد المحتمل منه . وهكذا دفع هذا الربط أهداف ودوافع النظم الاقتصادية في الغرب تجاه تغييرات كبيرة ونمو كبير .

إن النمو الاقتصادي يتبع من التجديد والابتداع والابتكار - إدخال منتجات وعمليات وخدمات جديدة . وبينما التكنولوجيا عنصر حيوي للتجديد والابتكار ، إلا أنها ليست العامل الوحيد ، ذلك أن

إن العلم والتقدم الاقتصادي في الغرب كانا منفصلين حتى بداية الربع الأخير من القرن الماضي . ولقد كان يرجع الفضل في التكنولوجيا المستخدمة في الغرب إلى جهود أفراد لم يكونوا علماء ، وإن كانوا على دراية علمية تطبيقية قليلة . إن الفصل المهي بين العلم والصناعة كان تاما إلا بالنسبة للكيميائيين الذين كانوا مشغولين بعمليات التحليل والاختبار والقياس في بعض العمليات الصناعية .

لقد تغير هذا الموقف في الربع الأخير من القرن التاسع عشر . في ذلك الوقت قدم العلم الأساسي تفسيرات لكثير من الظواهر الكهربائية والكيميائية والطبيعية الأخرى ، والتي لم تكن واضحة لغير المتخصصين علميا . ولم تكن هذه التفسيرات العلمية في معظمها استجابة لاحتياجات اقتصادية ، وبالتالي لم تأخذ مجراها في التطبيق الاقتصادي المباشر . وإنما نشأت أساما بين أكاديميين وعلماء كونوا مجالا علميا له استقلالته الذاتية . إن اشتقاق عمليات ومنتجات جديدة أو متطورة من التفسيرات « غير الواضحة » من العلم أصبح مجال العمل لخبراء الصناعة ، وكانت قيمها الاقتصادية الكامنة وراء بذل جهودهم المكثفة في هذا المجال .

إن الصناعة خلال معظم التاريخ الإنساني كان يوجد لديها المبرر الكافي لكي لاتعطي إلا اهتماما قليلا للتفسيرات العلمية ، ذلك لأن هذه التفسيرات هي في الأكثر مصدرها الخيال العلمي .

ويقدم المؤلفان تفسيراً لدور التكنولوجيا في دفع النمو الاقتصادي في الغرب يتمثل في :

أولا إن العلم الأساسي في الغرب خلق تفسيرات خاصة بالطبيعة (nature) التي امتلكت إمكانيات لم

إنما يقلل كثيرا من أهمية المشروعات الأصغر التي تلعب دورا أساسيا في نمو الاقتصاد الغربي .

إن من أهم ما يتسم به التنوع في الشكل التنظيمي للمشروعات في الغرب هو أنه في داخل الصناعة الواحدة تتعايش معا الشركات ذات الأحجام والنشاطات المختلفة . إن الشركات الضخمة في كل صناعة تميل لأن تعطى الفرصة لشركات صغيرة كثيرة لتقوم بنشاطات معينة تحقق لها ربحا عند مستوى أسعار أقل من الأسعار التي يمكن أن تحقق ربحا للشركات الضخمة . وتكون النتيجة أن الشركات الضخمة في صناعة معينة التي تسوق منتجات نهائية تعتمد على كثير من الشركات الصغيرة في إمدادها بكثير من الأجزاء والمكونات وقطع الغيار .

ويتناول الفصل ظاهرة نمو الشركات الكبيرة في الاقتصاد الأمريكي في الفترة ١٨٨٠ - ١٩١٤ ، فيشير المؤلفان إلى مدرستين تناول القوي التي حددت حجم المشروعات الأمريكية في الفترة المشار إليها . إحداهما تؤكد على أن كبار المالين كانوا وراء قيام مشروعات كبيرة من خلال الاتحادات الاحتكارية والشركات القابضة والاندماجات . والثانية تقول بأن تطور تكنولوجيات الإنتاج والتوزيع ، مع التطورات في تنظيم المشروعات ساعد على قيام مشروعات كبيرة في بعض الصناعات .

ويشير المؤلفان إلى أن حركة الاندماجات في الاقتصاد الأمريكي تتوافق وحجم النشاط في الدورة الاقتصادية ، فتزيد وتتصاعد في فترة الراج ، وتقل في فترة الانكماش . كذلك يشير المؤلفان إلى أن حركة الاندماجات قد انكشفت على أثر إصدار الكونجرس في عام ١٩٥٠ لقانون Celler - Kefauver Antimerger الذي حظرت قيام اندماجات تهدد المنافسة .

النمو المتصل والمتراكم للمعرفة العلمية والفنية لم يكن من الممكن أن يتحول إلى نمو اقتصادي مستمر لو لم يتمتع المجتمع الغربي بإجماع اجتماعي يحيد الاستخدام اليومي لمنتجات التجديد والابتكار . كذلك سمح الغرب للمنظمين المجددين والمبتكرين درجة من الحرية وبعيدا عن التدخل السياسي والديني . إن القوة العملية للتجديد انتشرت انتشارا واسعا بفضل مؤسسة اقتصادية أخرى في الغرب : الحرية لتكوين مشروعات جديدة وتغيير المشروعات القديمة . وتم هذا خلال الأسواق التي يعتبرها الاقتصاديون أهم مؤسسة اقتصادية رئيسية ، أمكن للغرب من خلالها أن يكافئ المجدد والمبتكر الناجح ويعاقب الفاشل .

وفي الفصل التاسع وعنوانه « تنوع المشروع » يؤكد المؤلفان على أهمية تنوع التنظيم الاقتصادي للمشروعات في النظام الاقتصادي في الغرب في تحقيق التقدم والرخاء .

ويذكر المؤلفان أن المناقشة كانت - ولا تزال - المصدر الرئيسي للتنوع في التنظيم الاقتصادي للمشروعات ، ويرجع هذا إلى أن الاستراتيجية الرئيسية للمنافسة تتمثل في محاولة كل منافس تمييز نفسه عن غيره من المنافسين الآخرين . ويمكن تحديد أنواع التمييز التي تسهم خاصة في النمو الاقتصادي والتجديد والابتكار في : تطوير منتجات جديدة ، طرق لإنتاج والتوزيع ، وأشكال التنظيم .

ويذكر المؤلفان أن التنظيم الاقتصادي للمشروعات في الغرب لا يقوم فقط على المشروعات الضخمة ، ويعتقدان أن البعض الذي يحاول أن يؤكد على أن المشروعات الضخمة هي كل ما يهتم به الغرب الحديث

المادية . ان النمو في المعرفة العلمية دفع النمو الاقتصادي في الغرب .

كذلك فسان انتشار القوة الاقتصادية في المجتمعات الغربية بعيدا عن مركز القوة السياسية كان شيئا لا بد منه لتعدد التجارب التكنولوجية ، والتعرف على الاكتشافات العلمية المفيدة وتلك غير الممكنة التطبيق . هذا الانتشار للقوة الاقتصادية أدى الى نمو تنظيم متطور للبحث العلمي الأساسي ، متسايا باللامركزية في عدد كبير من مؤسسات البحث العلمي ، وبعيدا عن التدخل السياسي والرقابة ، مما أدى الى نموكهم هائل من المعرفة العلمية عن عالمنا .

وليس هناك ما يدعون الى الاعتقاد أن نمو الغرب في المعرفة العلمية أوفى القوة الاقتصادية قد قاربا الانتهاء . ويرجع هذا الى أنه بالمقارنة بالمستويات التي يتمتع بها أولئك الأفراد الأكثر غنى ، فإن غالبية شعوب الغرب لاتزال تعد مستوياتها الاقتصادية متوسطة ، لذلك فهناك مجال كبير لاستمرار النمو والغنى . وفي نفس الوقت فقد أثار تقدم الغرب في الرفاهية المادية طموحات سياسية واجتماعية ، وجعل من الأسهل التفكير في طرق ووسائل لاستخدام الثروة في الغرب لخلق مجتمع ، ليس أغنى ، وإنما أفضل من وجهة النظر الانسانية .

وفي هذا الفصل الأخير من الكتاب يشير المؤلفان الى مستقبل البلاد النامية حيث يذكران أن مشاكلها أصبحت أكثر تعقيدا مما كان البعض يتصور في السنوات الأولى بعد الاستقلال .

ان العالم الثالث يستطيع أن يتعلم كثيرا من كل من التجريبتين الرأسمالية والاشتراكية ، ولكن ما سيتعلمه لايشتمل على « روثته » واضحة لنمو اقتصادي بلا

وفي الفصل العاشر (الأخير) وعنوانه « استنتاجات ومقارنات » يذكر المؤلفان أنها أشارا مرارا إلى الحقيقة الواضحة من أن النمو الاقتصادي هو شكل من التغيير ، لذلك فإن طريق الغرب للثروة استلزم أن يتحمل ويتقبل التغيير الاجتماعي والسياسي أكثر من أي ثورة سابقة . فاجتماعيا ذهب التغيير إلى ما وراء التحول إلى الحضر . ولقد تقدمت هذه العملية أكثر بفضل التعليم الواسع ووسائل الاتصال والسفر على نطاق واسع الأمر الذي جعل قاطن المدينة في عام ١٧٨٥ يبدو وكأنه ريفي بسيط بالنسبة لسكان المدينة اليوم . وسياسيا فلم تحدث إلا ثورات قليلة تغييرات جذرية في هياكل القوى مثلا أحدثته ظهور جماعات سياسية جديدة على أثر انتقال السلطة من الملكيات المطلقة وحاشياتها ، التي كانت لاتزال مسيطرة في أوروبا ١٧٨٥ ، إلى الطبقات الوسطى الأوروبية ثم إلى الطبقات العاملة . واقتصاديا فإن الغرب نما واتخذت بالمقارنة مع الاقتصاديات الأخرى ، حيث أتاحت الفرصة للقطاع الاقتصادي أن يحقق الاستقلالية في إجراء التجارب لتطوير منتجات متنوعة وجديدة ، وطرق إنتاج جديدة ، وأشكال تنظيمية جديدة للمشروعات . وكذلك تطوير علاقات السوق ووسائل النقل والمواصلات وعلاقات رأس المال والعمل . ولقد أمكن لمؤسسات السوق التي تطورت في ظل هذه الأوضاع أن تحقق أرباحا عالية للابتكارات والتجديدات الناجحة ، وأن تهدد الابتكارات الفاشلة بالتوقف .

إن الابتكار والتجديد في الاقتصاد الغربي يدين كثيرا للتفاعل بين المجالات الاقتصادية والعلمية . إن نمو الانتاج في الغرب بمتواليه هندسية إنما يرجع أساسا الى نمو المعرفة العلمية بمتواليه هندسية ، حيث قامت مؤسسات متنوعة تحول النمو في المعرفة العلمية الى نمو في الرفاهية

تكلفة وبلاشفة حتى أن اكتشاف البترول غير فقط من المشاكل الاقتصادية للبلاد المنتجة له ، ولكن لم يقدم الحلول لها .



تعليق :

في هذا المؤلف الذي يقع في نحو ٣٥٠ صفحة ثروة غنية بالمعرفة بتطور التاريخ الاقتصادي للغرب منذ العصور الوسطى حتى وقتنا هذا . ولقد تناول الكاتبان بالتحليل الدقيق تضاعف مختلف العوامل الدينية والسياسية وملايسات الفتح الخارجي والكشوف الجغرافية والتطورات التكنولوجية وعوامل التغير المؤسسية (Institutional) سواء على المستوى الكلي أو مستوى الوحدة الانتاجية ، وأثر تلك العوامل كلها في دفع عجلة التطور الاقتصادي وتحقيق التقدم في الغرب .

إن ما تناوله الكاتبان من مختلف عوامل التغير لايسع لأي مؤرخ اقتصادي أو سياسي الا أن يتفق معها على أهميتها . ولكنها تجاهلا أهم جانب يعد بحق أهم العوامل كلها في تحقيق الغنى في الغرب ألا وهو النهب الاستعماري . لقد مر الكاتبان على هذا الجانب مروراً سريعاً وهامشياً في الكتاب . إن هذا التجاهل من جانب المؤلفين لايمكن أن يكون متزها . وقد أوقع تحليلها في مغالطة تاريخية كبرى .

إن النهب الاستعماري - كان ولايزال حتى يومنا هذا - هو العامل الأول والمستمر المتجدد دائماً - في أشكال مختلفة - في تحقيق غنى ورخاء الغرب ، وهو الوجه المقابل للفقر والتأخر والتخلف للعالم الثالث . فنحن أمام عملة واحدة ذات وجهين متقابلين : غنى الغرب وتقدمه ، وفقير العالم الثالث وتخلفه . ولسوف

يستمر هذا الوضع طالما استمرت الغلبة للتقسيم الرأسمالي الدولي للعمل في تسيير وإعادة التشكيل المستمر للعلاقات الاقتصادية الدولية .

ولكي نكشف المغالطة المتعمدة من جانب مؤلفي الكتاب موضوع العرض والتحليل ، نشير سريعاً إلى أهم معالم النهب الاستعماري الذي قام به الغرب منذ العصور الوسطى وأشكاله المختلفة والتي اختلفت باختلاف مراحل التطور الاقتصادي لأوروبا الغربية .

بداية كانت الكشوف الجغرافية نقطة الانطلاق الأساسية في النهب الاستعماري . وكانت البداية على يد البرتغاليين في القرن الخامس عشر الذين ذهبوا للبحث عن الذهب في أفريقيا الغربية ، والتي انتقلوا منها إلى الهند حيث نهبا كل ماوقعت عليه أيديهم من ذهب وتوابل وعاج وأرسلوه إلى بلادهم .

وفي نهاية القرن الخامس عشر اكتشف كريستوفر كولمبس العالم الجديد . وفي بداية القرن السادس عشر اكتشف ماجلان الطريق إلى الشرق الأقصى عبر المحيط الأطلسي فالمحيط الهادي . ولقد ساعدت هذه الاكتشافات الأسبان على إقامة إمبراطوريتهم في القرن السادس عشر على أنقاض المدن التي كانت مزدهرة وقت ذلك في أمريكا الوسطى والجنوبية ، ونهبوا ثرواتها ونكزها ونقلوها إلى إسبانيا ويذكر الدكتور فوزي منصور أن الأسبان ارتكبوا جرائم فظيعة حيث أبادوا الجزء الأكبر من سكان هذه البلاد وحولوا الباقي إلى عبيد يعملون في مناجم الذهب والفضة التي اكتشفت فيها وفي المزارع التي اغتصبت من الأهالي . وعندما لم يعد هؤلاء كافين للنتاج المتزايد الذي تفتحت عليه أسواق أوروبا ، بدأ صيد البشر على نطاق واسع في أفريقيا وتحويلهم إلى

حروب « شركة الهند الشرقية » الإنجليزية حصلت إنجلترا على الممتلكات الفرنسية في الهند وغرب البنغال . وبدأت إنجلترا تترعب على عرش النهب الاستعماري . وللوقوف على حجم النهب الاستعماري الإنجليزي في الهند مثلا نورد الفقرات التالية .

يشير وليام دجي في كتابه « الهند البريطانية المزدهرة » الصادر في لندن عام ١٩٠١ الى نهب الهند الكامل الحالي من الرحمة بواسطة رأس المال البريطاني منذ بداية الحكم البريطاني . ولقد كان مدى النهب هائلا ومقدار ما استخلص من الهند خياليا حتى أن وزير شئون الهند في عام ١٨٧٥ قد حذر من أنه مادام أن الهند يجب أن يتزف دمعها فإن هذا التزف يجب أن يتم بحكمة ^(١) .

كذلك يشير دجي الى أن قيمة ما حصلت عليه بريطانيا من الهند في الفترة ما بين ١٧٥٧ الى ١٨١٥ وهي فترة حاسمة بالنسبة لتطور الرأسمالية البريطانية مبالغ تراوح قيمتها بين ٥٠٠ مليون جنيه استرليني ، ١٠٠٠ مليون جنيه استرليني . ويمكن تصور ضخامة هذا المبلغ عندما نعرف أن رأس المال الاجمالي لجميع الشركات المساهمة التي كانت تعمل في الهند قرب نهاية القرن التاسع عشر بلغ ٢٦ مليون جنيه استرليني .

كذلك يذكر بالام ذات في « الهند اليوم » (بومباي عام ١٩٤٩) « أن بريطانيا كانت تستحوذ سنويا في العقود الأولى من القرن العشرين على ما يزيد عن ١٠٪ من الدخل القومي الاجمالي للهند ^(٢) ومن المؤكد أن هذه

عبء يعملون في مناجم مزارع أمريكا الوسطى والجنوبية ، ثم الشمالية ^(٣) .

وفي هذا الصدد يقول الدكتور اسماعيل صبري عبدالله اذا تذكرنا أنه في مقابل كل عبد وصل حيا الى أمريكا الشمالية والجنوبية مات عشرة خلال عملية الاصطياد وقمع تمرد الأسرى وبسبب الأوبئة التي كانت تفثك بهم في غازن العبيد بموانئ التصدير ، أمكن أن نتصور حجم التزيف البشري لشباب غرب افريقيا بنوع خاص الذي حرم تلك البلاد من قوة العمل . ولا يمكن فهم مأساة التخلف الأفريقي دون هذا البعد ^(٤) .

وبعد أسبانيا جاءت هولندا لتدخل في مجال النهب الاستعماري ، فأنشأت في عام ١٦٠٠ شركة الهند الشرقية وأعطتها حق احتكار التجارة في المحيطين الهندي والهادي . ويتدعيم من السلطات الهولندية استولت هذه الشركة على جزر الهند الشرقية (اندونيسيا) واحتكرت ونهبت ثرواتها الطائلة . وواصلت هولندا مد نفوذها الاستعماري الى مناطق متعددة في افريقيا .

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر خلقت فرنسا بركب النهب الاستعماري فأقامت امبراطورية ضخمة بالاستيلاء على كندا والهند الصينية وأجزاء من شبه القارة الهندية . كذلك عن طريق الحروب التي قامت بها إنجلترا في اوربا حصلت على مستعمرات واسعة في أمريكا أهمها كندا التي كانت تابعة لفرنسا . وعن طريق

(١) د . فوزي منصور : الملائات الاقتصادية الدولية ، « دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٣ » ، ص ٩١ .

(٢) د . اسماعيل صبري عبد الله : التنمية المسئلة : محاولة لتحديد مفهوم مجهول - دراسة منشورة في دراسات في الحركة التقدمية العربية - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٧ . ص ٢١١ .

(٣) بول باران : الاقتصاد السياسي والتنمية ، « ترجمة أحمد فؤاد بلغ ١٩٦٧ » ص ٢٤٠ ، « نغلا عن وليام دجي » الهند البريطانية المزدهرة ، لندن ١٩٠١ .

(٤) المصدر السابق للذكر ، ص ٢٤١ . « نغلا عن بالام ذات » الهند اليوم ، بومباي ١٩٤٩ .

النسبة تعطى تقديراً أقل من الواقع لما اقتطعته بريطانيا من موارد الهند ، حيث أنها تشير إلى مجرد التحويلات المباشرة ولا تتضمن خسائر الهند الناجمة عن نسب التبادل غير المتوازنة التي فرضها البريطانيون عليها .

ويقول بول باران ^(٩) في كتابه « الاقتصاد السياسي والتنمية » أنه لا يوجد شك في أنه لو كان الفائض الاقتصادي الذي انتزعت بريطانيا من الهند قد استثمر في الهند ، فإن التطور الاقتصادي الهندي لم يكن ليحمل أي مماثل مع الصورة الفعلية المعتمدة .

ومع استكمال التحول إلى النظام الرأسمالي في غرب أوروبا ، لم تعد الأشكال القديمة للاستغلال الاستعماري القائم على النهب المباشر وتسخير العمل بالقوة واحتكار شركات خاصة لتجارة المستعمرات ، تتناسب مع تطور الرأسمالية ذاتها ذلك لأن النمو المستمر في الإنتاج المترقب على زيادة حجم التراكم الرأسمالي وتطور طرق الإنتاج الفنية ، أدى إلى ظهور مشكلة تصريف السلع الأمر الذي أبرز أهمية وضرورة البحث المتواصل عن أسواق خارجية لتصريف الإنتاج المتزايد . ومن ناحية أخرى ، فإن التقدم الصناعي للبلدان الرأسمالية في الغرب مكثها من غزو أسواق المستعمرات والقضاء على الصناعات التقليدية التي كانت قائمة فيها ، فتحول اقتصاد المستعمرات إلى اقتصاد يتخصص في إنتاج المواد الأولية التي تحتاج إليها بلدان الغرب الرأسمالي . وهكذا تطور نوع التبادل التجاري بين البلدان ومستعمراتها إلى نوع يقوم على تبادل سلع صناعية ينتجها الغرب بمواد أولية تنتجها المستعمرات . ولقد حقق هذا التقسيم في العمل والتخصص الدوليان وهذا

الشكل من التبادل التجاري ، أرباحاً عالية للغرب الرأسمالي نتيجة « التبادل اللامتكافئ » واتجاه نسب التبادل الدولي في غير صالح المستعمرات مما زاد من ثراء ورخاء الغرب . لذلك عدلت البلدان الرأسمالية في الغرب عن القيود التي كانت قد وضعتها على التجارة الدولية في المرحلة الأولى ، لنشأة الرأسمالية وأن تتبنى بدلاً منها مبدأ حرية التجارة . وهكذا أصبحت حرية التجارة الدولية في ظروف ذلك العصر الشكل المناسب والأكثر فعالية من أشكال الاستغلال والنهب الاستعماري ^(١٠) .

ومع استمرار تطور قوى الإنتاج تحول النظام الرأسمالي في الغرب في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى نظام احتكاري وأخذت تسيطر على مقدراته منذ أواخر القرن الماضي الترسنات والكارتلات والشركات القابضة ، الأمر الذي أدى إلى توافر حجم ضخم من رؤوس الأموال والاحتياجات لدى هذه الشركات ، ونقل الاستغلال الاستعماري إلى مرحلة جديدة اتسمت أساساً بتصدير رأس المال على نطاق واسع (سواء في شكل استثمار مباشر أو في شكل قروض) إلى البلدان التابعة للاستفادة من معدلات الربحية العالية في وقت أخذت فيه معدلات الربحية في البلدان الرأسمالية تتجه للانخفاض .

ولقد صاحب تصدير رأس المال إلى البلدان التابعة ، إخضاعها لأبشع عمليات استنزاف للثروات المتولدة فيها منذ أوائل القرن العشرين وحتى وقتنا هذا ، وحتى بعد أن حصلت معظم هذه البلدان التابعة على الاستقلال السياسي . وأداة هذا الاستنزاف البشع الشركات المتعددة الجنسية العملاقة . ويشمل استنزاف الفائض

(٩) المصدر السابق الذكر ، ص ٢٤٤ .

(١٠) د . فوزي منصور ، مصدر سابق الذكر ، ص ١٠٢ .

وقد يكون من الأهمية أن نورد في هذا الصدد بعض الإحصاءات الحديثة التي توضح النقل الصافي للموارد من البلدان النامية إلى بلدان الغرب الرأسمالي في سنوات النصف الأول من الثمانينات . وبما يعكس استمرار مسيرة النهب الاستعماري حتى وقتنا هذا وحيث لا يزال الغرب يزداد غنى على حساب الأفقر المستمر لشعوب العالم الثالث .

أساسا في تحويل أرباح الاستثمار الأجنبي المباشر والفوائد على القروض . هذا بالإضافة إلى مختلف الأشكال الأخرى لعمليات النقل العكسي للموارد مثل العمولات والسمسرة ومكافآت الخبراء ومقابل القيام بدراسات الجدوى ومقابل استخدام التكنولوجيا المتقدمة ... الخ .

تطور صافي الاقتراض الخارجي وخدمة الدين الخارجي
للبلدان النامية في السنوات من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٥

(بليون دولار)						
١٩٨٥	١٩٨٤	١٩٨٣	١٩٨٢	١٩٨١	١٩٨٠	
٤٠,٨	٣٧,٩	٤٥,٤	٨٦,٧	٩٠,٠	٨٠,٨	صافي الاقتراض الخارجي (شاملا إعادة الجدولة) خدمة الدين الخارجي الصافي
١١٤,٤ -	١١٠,٨ -	١٠١,٨ -	١٠٦,٣ -	٩٧,٢ -	٧٧,٦ -	
٧٣,٦ -	٧٢,٩ -	٥٦,٤ -	١٩,٦ -	٧,٢ -	٢,٤ +	

المصدر : F. Clairmonte and J. Cavanagh, "The Spectre of Third World Debt", U.N. Geneva, Jan. 1986, P. 8.

صافي تحويلات الاستثمار المباشر
في البلاد النامية المستوردة
لرأس المال

(بليون دولار)						
١٩٨٥	١٩٨٤	١٩٨٣	١٩٨٢	١٩٨١	١٩٨٠	
						صافي تدفق الاستثمار
٩,٠	٨,٥	٨,٩	١٢,٠	١٤,٢	٩,٨	الاجنبي المباشر
١٣,٠ -	١١,٣ -	١١,٦ -	١٣,١ -	١٣,٥ -	١٣,٧ -	صافي دخل الاستثمار المباشر
٤,٠ -	٢,٨ -	٢,٧ -	١,١ -	٠,٧ +	٤,٠ -	صافي التحويل

المصدر : World Economic Survey, 1986. Current Trends and Policies in the World Economy, U.N., N.Y. 1986, P. 74.

وفي النهاية نود أن نختم التعليق على الكتاب موضوع العرض والتحليل بأن نذكر أننا لإنتجاوز الحقيقة إذا ما قلنا أن البلدان النامية في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، قد مولت الغرب منذ نشأة الرأسمالية حتى تقدمه ورحائه ، الأمر الذي يبرز أهمية الطرح الموضوعي لاستقطاب ديون العالم الثالث في المحافل الدولية .

ونود الإشارة أيضا إلى أن لجنة الجنوب التي يرأسها جوليوس نيريري أصدرت عقب اجتماعها الثاني الذي انعقد في كوالالمبور في الفترة ١ - ٣ مارس ١٩٨٨ بيانا أشارت فيه إلى أن صافي الموارد التي تدفقت من العالم الثالث إلى العالم الأول بلغت منذ عام ١٩٨٢ نحو ٨٥ بليون دولار أمريكي .

ترحب المجلة باسهام المتخصصين في الموضوعات التالية

- (أ) الترجمة والتعريب .
- (ب) علوم الإدارة .
- (ج) مناهج البحث العلمي
- (د) الطاقة النووية

العدد التالي من المجلة
العدد الرابع - المجلد التاسع عشر
يناير - فبراير - مارس
قسم خاص عن
الترجمة والتعريب

٥ ليرات	سوريّا	٧ دراهم	ليرة الإمارات
٤٠ قرشاً	القاهرة	٦ ريلات	تعديّة
٣٠٠ مائتاً	السودان	٤ ريلات	عـ
٥٠ قرشاً	ليبيا	٥٠٠ فلس	بحرين
٥٠٠ بيسة	مستقط	٥٥٠ ريال	يمن الشماليّة
٦ دنانير	الجواز	٤٠٠ فلس	يمن الجنوبيّة
٦٠٠ مليم	تونس	٤٠٠ فلس	سراقت
٧ دراهم	المغرب	٥٠ ليرة	منا
		٣٠٠ فلساً	ردن

اشتراكات:

لادة العربيّة ٥ دنانير

لادة الاجنبية ٦ دنانير

له قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب مواءمة مصرفية خاصة المصاريف، بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى:

ارة الاعلام - الاعلام الخارجي - ص.ب ١٩٣ الرمز البريدي 13002 الكويت

مطبوعة حكومة الكويت

الشمس

٤٠٠ فلس